د. حسن البنداري

مرايا التّجلي

رؤى نقدية كاشفة

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

مرايا التجلّي
رؤى نقدية كاشفة

* **عنوان الكتاب:** مرايا التجلي (رؤى نقدية كاشفة).

* **المؤلف:** د. حسن البنداري.

* **الناشر:** مكتبة الأنجلو المصرية.١٦٥ شارع محمد فريد – القاهرة

***رقم الإيداع:** 10661 / 2005

* **الترقيم الدولي:** I.S.B.N. 977-05-2146-9

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

من المؤكد أن حقل "الدراسات الأدبية والنقدية" في مصر والدول العربية، بحاجة إلى تزويده بجهود "إضافية" تثريه وتعزز وجوده أمام حقول الدراسات الإنسانية الأخرى، التي يغذيها باحثوها بمؤلفات كثيرة كثيرة في فترات زمنية متقاربة. ويكفي أن نتابع ما تعرضه دور النشر من كتب خاصة بعلوم الاجتماع، والنفس، والتاريخ، والسياسة والاقتصاد وغيرها لندرك مدى "التراجع الأدبي النقدي" أمام وفرة تلك المؤلفات..

إن هذا الكتاب (مرايا التجلي): جهد "إضافي" معنيّ بتقديم "رؤى نقدية" تمضي في دوائر تتعلق بالشعر، والقصة والأدب المقارن، والفكر النقدي التنظيري. ومن ثم جاء تقسيمه إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: (في نقد الشعر) يضم ست دراسات: الأولـــى: "تجليات نهج البردة" وهي رؤية تفسيرية لقصيدة مطــولة بعــنوان "نهـــج البردة" أو (البرأة) "عارض" بها صـــاحبها الشـــاعر عـــبد الغفـــار هلال بردة البوصيري المشهورة. والثانية: "الحركة القصصية" في استهلال عينية أبـــي ذؤيب الهذلي". والثالثة: "التبادل الصيغي" في قصيدة غـــادة اليابان لحافظ إبراهيم. والرابعة: "البنية الزمنية في قصـــيدتي التـــراب مـــع الشـــمس". والخامسة: "التصوير التصـــاعدي" فـــي قصـــيدة (كـــان وكان) لفاروق شوشة، لمحمـــود حســـن إسماعيل، والسادسة: "التهادي من ذروة الشعور" في قصيدة (أنا والليل) لمحمد حماسة عبد اللطيف.

وأمـــا الفصـــل الثاني: (في نقد القصة) فيمضي في أربـــع دراسات الأولى: "المثال الدخاني" في قصة [في أثر السيدة الجميلة] لنجيب محفوظ، والثانية: القهر والثورة في رواية "الأسوار" لمحمد جبريل، والثالثة: "الإبداع القصصي

عــند كــتاب الســبعينيات"، والــرابعة: هموم إنسانية في مجموعة "رسالة السهم الذي لا يخطئ" لمحمد جبريل.

ويشــتمل الفصل الثالث: (في الأدب المقارن) على أربــع مقالات الأولى: "مرايا الأمراء في الأدب المقارن"، والثانــية: "الأدب المقــارن والتراث الإسلامي"، والثالثة: "أســاطير عابــرة الحضارات"، والرابعة: "أطراف العمل الأدبي بين الأدب العربي والآداب العالمية".

وأمــا الفصل الرابع والأخير: فيحتوي على دراسة وثلاث مقالات تكشف الدراسة (الإحكام: التاريخ والأفكار) عــن رؤى الــنقاد العرب القدامى الخاصة بترابط القصيدة العربية أو بعضها. والمقالة الأولى هي "النقد المصري في القــرن التاسع الهجري" كما تمثل في فكر أحد أقطابه وهو شــمس الــدين النواجــي، والثانية: "نقد النص الأدبي بين الخبــرة الإبداعــية والنظرية المسيطرة، والثالثة: تعرض لمأزق النقد الأدبي في الوقت الراهن.

إن دراسات، ومقالات هذه الفصول الأربعة جاءت لتـــزوّد "حقل الدراسات الأدبية والنقدية" بإضافة أرجو أن تســـهم فـــي تقويـــته أمـــام وفرة مؤلفات حقول الدراسات الإنســـانية الأخـــرى. وهي الإضافة التي اقترح أن يتبناها دارسو الأدب العربي ونقاده..

والله تعالى ولي التوفيق

حسن البنداري

الهرم في ٢٠٠٥/٦/١٧

الفصل الأول

في نقد الشعر

١ - تجليات نهج- البردة..

٢ - الحركة القصصية في استهلال عينية أبي ذؤيب الهذلي.

٣ - التبادل الصيغي في قصيدة "غادة اليابان" لحافظ إبراهيم.

٤ - البنية الزمنية في قصيدتي "التراب" و"الشمس" لمحمود حسن إسماعيل.

٥ - التصوير التصاعدي في قصيدة "كان وكان" لفاروق شوشة.

٦ - التهادي من ذروة الشعور في قصيدة "أنا والليل" لمحمد حماسة.

تجليات نـهج البـردة..

تجليات "نـهج البـردة"..

[١]

"نهـــج البـــردة"[١].. مســـيرة شـــعرية "عارض" بها صـــاحبها الشـــاعر عـــبد الغفـــار هلال[٢] "بردة" الشاعر المصرى شرف الدين محمد بن سعيد البوصيرى (٦٠٨هـــ – ٦٩٦ هـــ). وهـــى قصيدة مشهورة فى الأدب العربى اشـــتملت على مائة وستين بيتا، استهدفت "مدح سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم".

---

(١) الناشر: دار الفكر العربي القاهرة ٢٠٠٥.

(٢) أســـتاذ الدراســـات اللغوية بجامعة الأزهر، وله ديوان شعر بعنوان "هذا الضـــياء"جمـــع وتـــبويب وتعليق د. فردوس نور علي حسين، دار الفكر العربى، عام (١٩٩٦).

ومــن المــؤكد أن البوصـــيرى قد أفاد ببردته هذه وبمدائح نبويّة أخرى مثل "الهمزية"[١] – من قصائد حسان ابــن ثابــت التــى مدح بها الرسول (ﷺ) فى حياته وبعد وفاتــه[٢]. ولكــن هــذا الــنوع من المديح تحوّل على يد البوصــيرى إلــى غرض بارز انضم إلى أغراض الشعر العربى الأخرى، وقف عنده نقاد الأدب فى القديم والحديث بالدرس والتحليل، وأكدوا أن البوصيرى: "مخترع المدائح النبوية" غير منازع، ولا سيما "بردته أو برأته" التي ترتكز علــى "حــب عمــيق للرسول (ﷺ) مازجته استغاثة بنوره

---

(١) ديوان البوصيرى: تحقيق: محمد سيد كيلانى، مكتبة البابى الحلبى ط(١) ١٩٧٤م.

(٢) يطلــق الباحــثون على الشعر الذى أعقب وفاة الرسول (ص) مديحا ولا يقولــون عــنه "رثــاء" علــى اعتبار أنهم يرون أن حياة الرسول (ص) موصولة. ولذلك يخاطبونه كما يخاطبون الأحياء.

الأسمى وباستشفاع بشخصه الكريم". ومطلع هذه القصيدة / البردة[1]:

أمِـــنْ تَذَكّـــرِ جيــرانٍ بِـــذِى سَـــلَمِ

مَزَجْتَ دمعا جرى من مقلة بدم

وفيها يقول:[2]

محمـــد ســـيد الكونـــين والثّقلـــيـــ

ن والفريقين من عُرْبٍ ومن عجمِ

هـــو الحبـــيبُ الذي تُرجى شفاعتُه

لكـــل هـــول من الأهوالِ مُقتَحمِ

ويقول: [3]

وكـــيف يُـــدْرِكُ فـــى الدنيا حقيقتَه

قـــومٌ نـــيامٌ تَســـلَّوْا عنه بالحُلُمِ

---

(١) الديوان ص ٢٣٨.

(٢) السابق ص ٢٤٠، ٢٤١.

(٣) السابق ص ٢٤١.

والواقع أن هذه القصيدة / البردة قد أثّرت في أجيال الشـــعراء مـــن بعده مثل: صفى الدين الحلّى (-٧٥٠هـــ) وعـــز الـــدين الموصـــلى (٧٨٩هـــ) وابن حجة الحموى (-٨٣٧هـــــ)، وجـــلال الـــدين الســـيوطى (-٩١١هـــ)، ومحمـــود ســـامى الـــبارودى (-١٩٠٤م)، وأحمد شوقى (-١٩٣٢م) وســـواهم من الشعراء المعاصرين. فالبارودى يستهل مدحته النبوية بقوله[١]:

يـــا رائـــدَ البـــرق يمّـــم دارة العلم

واحـــد الغمامَ إلى حيّ بذى سَلَمِ

وقال فيها[٢]:

خَادَمْـــتُهُ بِمَـــدِيحٍ فَاعْتَلَـــيْتُ عَلَـــى

هَامِ السِّمَاكِ وَصَارَ السَّعْدُ مِنْ خَدَم

---

(١) د.زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء. دار القلم/ الكويت ص١٩٣.

(٢) السابق ص٢٠٦.

ويقول أحمد شوقي مستهلا مدحته التي سماها (نهج البردة)[1]:

رِيـــمٌ علـــى القاعِ بين البانِ والعَلَمِ
أحلَّ سَفْكَ دمي في الأشهُرِ الحُرُمِ

ويقول فيها: [2]

الـــبَدْرُ دونك في حُسْنٍ وفي شَرَفٍ
والبحـــرُ دونك في خيرٍ وفي كَرَمِ
شُـــمُّ الجِـــبالِ إذا طاولتَها انخفضت
والأنجـــمُ الزهـــرُ ما واسَمْتَها تَسِمِ

ويقول[3]:

يـــا رب هـــبت شعوب من منيتها
واســـتيقظت أمم من رقدة العدم

---

(١) الشوقيات دار مصر للطباعة ط١٩٧٠، ١/١٩٠.
(٢) السابق ص٢٠٠.
(٣) السابق ص٢٠٨.

كمـــا أثّرت بردة البوصيرى فى بيئات عالمية عديدة مـــنذ نهايات القرن التاسع عشر الميلادى، فعرفها القارئ الأوروبى عن طريق ترجمتها إلى الفرنسية على يد (رينيه باســيه)، وطبعها فى باريس عام ١٨٩٤، كما ترجمها إلى الإيطالـــية (ســـنيور جابريلـــى)، ونشرها فى فلورنسا عام ١٩٠١، وكــذلك تمــت تــرجمتها إلى اللغتين الإنجليزية والألمانية.

وقــد امــتدّ تأثير البردة إلى بلدان بقارة آسيا، حيث تمــت ترجمتها إلى اللغات: التركية، والفارسية، والأردية، وإن كانــت ماليزيا تجاوزت مجرد الترجمة، فقد عمد إلى "معارضـــتها" الأديب الماليزى: الشيخ محمد زين العابدين العــيدروس (١٧٩٥ – ١٨٧٨م)، وذلك فى ديوان تأثر فيه بمدحتـــى (الهمزية) و(البردة) للبوصيرى، وعنوانه [كتاب

كنز العلا فى بيان صفات المصطفى] [١]. وفى هذا الكتاب يظهــر علـــى نحو واضح تأثر الشيخ العيدروس بالبردة، فـــيقول محـــتذيا أبيات البوصيرى التى ذكرتها منذ قليل – يقـــول عـــن النبى (ﷺ): "إنه سيد العرب والعجم والثقلين، وســـيد الدارين: الدنيا والآخرة، وهو ذو الشفاعة العظيمة يوم القيامة، يوم لا شفاعة إلا به":

Sayyidina Muhammad tulah rasul yang tinggi
zat dan sifat dan nasab dan perangal yang mulia [٢]

[٢]

تناول الدكتور عبد الغفار هلال فى نهج البردة وعدد أبـــياتها (ثلاثمائة بيت وسبعة أبيات) جوانب مختلفة تهدف جمـــيعا إلى إرساء معنى أساسى يمتلك قلب الشاعر وعقله

---

(١) انظـــر مخطـــوط رسالة دكتوراه بمكتبة كلية دار العلوم جامعة القاهرة – بعنوان (تأثير الأدب العربى فى الأدب الماليزى الحديث) (٢٠٠٤) للباحث الماليزى:روسنى بن سامة.
(٢) المرجع السابق ص٥١.

وهو: "حبّ فياض للرسول الكريم[1]، دعاه إلى مناجاته بأن يعين الأمة العربية والإسلامية فى تجاوز أزمتها الراهنة، وأن يزيح عنها الظلم الفادح والظلمة العاتية، وأن ينير لهما مسيرتهما فى الحاضر وفى المستقبل، وأن يخفف من "تألّمه" النفسى والبدنى – الذى أصابه بسبب إحساسه الحادّ بالواقعين العربى والإسلامى.

ويمكن حصر هذه الجوانب فى ثمانية محاور:

المحور الأول: بوح نفسى أساسه تحسّر الشاعر على فترة زمنية مبكرة، شابها تقصير، ما لبث أن تراجع وتلاشى بمشاعر حبّ غلاّبة تجاه محبوبه الأسمى الذى امتلك قلبه وعقله: محمد صلى الله عليه وسلم.

---

(١) سبق للشاعر أن أبدع قصائد مدح للرسول (ص) وعددها خمس قصائد. وذلك بديوانه (هذا الضياء) صفحات٣٩- ٦٤. كما سبق له أن عارض قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد...) وقد صدرت بعنوان (نهج البردة): مسيرة شعرية على هدى بردة الصحابى الجليل (كعب بن زهير)، الناشر: مكتبة وهبة ط (١) ٢٠٠٠.

ويتولى هذا المحور الأبيات (١-٣٤)[١]. وقد استهله بقوله:

سكبتُ دمعى على شَيْبٍ من اللِّمَم
وذَكّرتْنـــى شَــبابَ اللّهوِ واللَّمَمِ

يــومان: يــومٌ لدنيا ناضرٌ غردٌ
ويــومُ أخــرى يدانينى من الهَرَمِ

سِــرْتُ الهوينا مع الأحلام مبتسما
وأسْــلَمتْنى لثغْــرِ غيرِ مبتَسِمِ

فالشــاعر يتحســر على ما فقد من أيام اجتذبته فيها مظاهر الدنيا، ولذلك كانت أحلامه مشرقة باسمة.. ولكنه ســرعان ما اجتذبه واقع غير مبتسم، فكان من الضرورى عليه اللجوء بسرعة إلى "محبوبه" الذى كم يود أن يراه فى حلمه كل ليلة كما كان يحلم به والده فى جميع الليالى. ومن ثم اتجه إلى محبوبه قائلا:

---

(١) النص صفحات ٦٢- ٦٨.

أرْجُـــو النّجاةَ وأينَ الفُلْكُ ؟ قَدْ مَخَرتْ

عُبَابَ فكرِى تَبَاريحُ الهَوى العَرِمِ

هَوى الرَّسُولِ هَوَى المخُتارِ قدْ عبِقَتْ

بِـــهِ النَّسَـــائِمُ يـــا بُشْرى لِمُنْتَسِمِ

فهـــواه نـــور مـــلأ كـــيانه فانصاع إلى طاعة الله ســبحانه، وهـــى طاعـــة مقرونة بقيم أخلاقية يتمسك بها ويحرص عليها، يقول:

ومُذْ دَرَجْتُ عَرفْتُ النُّورَ مُخْتَرِقًا

غَياهبَ النَّفْسِ بِالأخْلاقِ والشِّيَمِ

أحْسَسْـــتُه فـــي كِيانِى طاعَةً مَلأَتْ

جَوَانِحـــى بصَحيحِ الدِّين والقِيمِ

وكيف لا يتجه إلى المحبوب الأسمى .. رسول الله (ﷺ) وحـــده من دون الخلق جميعاً؟ كيف لا يتجه إليه دون

ســواه، فهــو الذى يتمتع "بقبضة النور" التى ملأت الكون وغمرت مخلوقاته الحركية والساكنة[1].

والشَّمسُ والبدْرُ مِنْ أَنْوَارِ قَبضتكمْ
لــولا سناكُمْ بَنى الأكْوانِ لم تقُم

النُّورُ نُورُكَ فى الأَرْجَاء مُشْتَملٌ
ودُونَكَ الكونُ لا يمْشِى على قَدَمِ

وأمــا المحور الثاني: كما تشير إليه الأبيات (٣٥ – ١٠٥) [2] فهــو "متابعة تفصيلية لحياة الرسول الكريم دلت علــى عمق حبه. فالمحب الصادق دائم المتابعة للمحبوب، فمــا بالــنا إذا كان المقصود هو الحبيب الأعظم الأسمى؟ لاشك أن المتابعة تكون مريحة للقلب مطمئنة للنفس. يقول فى أبيات يشير فيها إلى الإسلام[3].

ياسيِّدَ الرُّسْلِ أَسَّسْتَ الحياةَ على
نُورٍ مِنَ اللهِ والإحسانِ فى الحكَمِ

---

(١) النص ص٦٥.
(٢) السابق ص٦٩–٨١.
(٣) النص ص ٦٩– ٧١.

أتممْــتَ لِلأُمَّــةِ الأخلاقَ ترفعُها

علـــى الحضارةِ تعلُو شامِخَ القِمَمِ

مَا قُمْتَ بالسَّيفِ تدعُو بلْ بمأْلُكَةٍ

إلـــى الملُوكِ بلا جَوْرٍ ولاَ رَغَمِ

وأمـــا المحور الثالث: فهو "الاستغاثة النوعية". فقد استغاث الشـــاعر فى الأبيات (١٠٦-١٤٤)[١] بالرسول الكريم، وذلك لإشهاده على تفكك أمته المعاصرة، وضياع جـــزء عزيـــز منها هو "أرض فلسطين" وناشده التدخل[٢] لإنقاذهـــا. وإن كان الأمل فى هذا الإنقاذ متوقفاً على إرادة الله جـــل شـــأنه، وبســـبب مـــن نـــوره، وبهمّه المسلمين وإخلاصـــهم وصـــدق نـــواياهم، وتذكرهم أمجاد أسلافهم

---

(١) السابق ص ٨١- ٨٨.

(٢) ناشـــده الـــتدخل علـــى أساس أن حياة الرسول (ص) موصولة لم تتوقف بالتحاقه بالرفيق الأعلى سبحانه وتعالى.

العظمـــاء الـــذين واجهوا أعتى القوى فى سبيل نصرة الله ورفع الظلم عن كاهل العباد يقول[1]:

كُـــنُوزُ أُمَّـــتِكَ العُظْمَـــى مُبَدَّدَةٌ

ولاَ رِبَاطٌ ولا ضَرْبٌ يد الحُذْمِ[2]

وَدَنَّسَـــتْ قُـــدُسَ الأقصى وقبلتهُ

أقـــدامُهُمُ دُونَ إجْـــلالٍ لمحتَـــرمِ

وتَحـــتَ سطوتِهمْ ضَاعَتْ مآثِرُنَا

منَ الحضارة بين الذُّلِّ وَالكَشَمِ[3]

ويقول[4]:

يَا غوثنَا وَطَنُ الإسلامِ محتَضَرٌ

إرْثُ الكلالـــة لم يُقْسَمْ لذى رحمِ

ويقول[5]:

---

(١) النص، ص٣٩. الخذم: اللصوص الحذاق.

(٢) الخذم: اللصوص الحذاق.

(٣) كشم أنفه : دقه أو جدعه.

(٤) السابق ص٨٢.

(٥) السابق ص٨٤.

(يا أحْمَدَ الخَير) قد ضَاقَتْ بِنَا سُبُلٌ

مِـــنْ هـــؤلاء بِسَـــيْلٍ من غُثَائِهِم

هَلْ تطْلعُ الشَّمْس يومًا بعدَ مَا احْتَجَبَتْ

وهَـــلْ تقشَّع عنها غَيْهَبُ الغُيُمِ ؟!

ويقول[1]:

أَنْقِـــذْ بِأَمْـــنِكَ أَمْنَ المسلمينَ فَهُمْ

فى مَفْزَعٍ بوَطيسِ الحَرْبِ مُضْطَرِمِ

وأمـــا المحـــور الرابع: فهو "بوح ذاتى" يتعلق بحبه للمديـــنة المـــنورة، وللكعبة المشرفة، يستهدف بهذا البوح الاستغاثة بالرسول لإنقاذ أمة الإسلام من الضغوط المريبة، والهوان الذي آلت إليه، وذلك فى الأبيات(١٤٥ – ١٩٧)[2] وفيها يقول[3]:

---

(١) السابق ص٨٦.

(٢) السابق ص٨٨-٩٨.

(٣) السابق ص٨٨ وما بعدها.

أُحَدِّثُ النَّفْس : هَلْ آوِى إلى رحمى
و(أحمــد الخيرِ) حَامِى سَاكِنِى الحرَمِ
جِــوَارُهُ آمِــنٌ دُنْــيَا وَآخِــرةً
وَعِــنْدَهُ تَهْدَأُ الأَرْوَاحُ فى إِضَمِ[1]
(مَدِيــنَةُ الــنُّورِ) نُورُ السَّعدِ سَاكِنُها
(وَطَيْــبَةُ النُّورِ) تَجْلُو سُدْفَةَ التُّهَمِ

ويقول[2]:

أرْجُــو وآمُــلُ قُــرْبًا مِــنْهُ يُسعِدنِى
(مُحمــدٌ) هــوَ رُكْنِى غَير مُنْهَدِمِ

ويقول[3]:

وَذِكْــرُهُ بَعْــدَ ذِكْــرِ اللهِ يَشْغَلُنِى
خِلْــوًا وَفى مَلأٍ بالنَّاسِ مُزْدَحِمِ

---

(١) إضم: من أسماء مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم.
(٢)السابق ص٨٩.
(٣)السابق ص٩٠.

ويقول[1]:

أُمُّ القُــرَى (مكَّةُ) الزَّهرَاءُ عَامِرَةٌ

بِطَائِفِي البَيْتِ مِنْ عُرْبٍ ومِن عَجَمِ

ويقول[2]:

أَنْــوَارُ مكَّــةَ تَغزُونِــي مُــلأْلأَةً

عَلَى المآذِنِ حَوْلَ البَيْتِ كالنُّجُمِ

ويقول[3]:

عَهْــدِي هُــناكَ طَوَافِــي حَوْلَ قِبْلَتِنَا

والنُّوْرُ ثَوبٌ يُغَطِّي عَارِيَ الجِسمِ

وكَــمْ هُــنَاكَ دَعَــوْتُ الله مُبْــتَهِلاً

وكَــمْ وَقَفْتُ طَوِيلاً عِنْد مُلْتَزَمِ

---

(١)السابق ص٩٣.

(٢) السابق ص٩٥.

(٣) السابق ص٩٦.

المحور الخامس: يتعلق "بجهاده النفس والشيطان" حمايـــة لاعـــتقاده وعقـــيدته ومسيرته الإيمانية، وذلك فى الأبيات (١٩٨ – ٢١٤)[١]، التى أفصحت عن ضرورة هذا "الجهـــاد" الداعـــى إلى مخاطبته "النفس" بخطاب يرسم لها طـــريق الـــنجاة، لاســـيما أن ملائكة الرحمن سوف تكون شـــاهدة علـــى هذه "المجاهدة" التى ستفوز بالرحمة والعفو ولـــذلك يجـــب علـــى النفس أن تسارع بالتوبة، لأن العمر (سَرْعان) ما ينتهى فجأة وبدون تمهيد. يقول[٢]:

أُجَاهِــدُ النَّفْسَ والشَّيطانَ طُولَ مَدًى
أُعِــيذُها مِنْ غَرُورٍ بَاءَ بالرَّجَمِ
يـــا نَفْــسُ تُوبى نَصُوحَ التَّوْبِ خَائفةً
مِمَّـــا جَنَيتِ وكُونِى فى ذَوِى قَدمِ[٣]

---

(١) ص٩٨-١٠١.

(٢) السابق ص٩٨.

(٣) ذوى أعمال صالحة.

عُـودِى إِلـى طَاعَـةِ الـدَّيانِ تائبةً

مُـدِّى يَـدَيْكِ إِلـيهِ إِثْـرَ مُؤْتَمِ

تَـرَىْ مَلاَئِكَـةَ الـرَّحمنِ شَـاهِدَةً

فـى يـوم تَلْقَيْنَ مَا قدْ خُطَّ بالقَلَمِ

يَا حُسْنَ نَجْوَاكِ رَبَّ العَرْشِ هَائِمةً

مِـثْلَ الفَرَاشِ عَلَى الأزْهَارِ وَالعَنَمِ[1]

إِلـى حَبِيـبِكِ بالبُشْـرى مُهَلِّلَـةً

طيـرى لأحمـدَ غَنِّى أَعْذَبَ النَّغَمِ

المحـور السـادس: يخـتص بحديث الشاعر عن "أصالة تديّنه وعلمه" وذلك فى الأبيات (٢١٥ – ٢٨٠) [2]. فقـد تربّـى على "صالح الأعمال" التى اكتسبها من أبويه: والدتـه ووالده معاً. فكلاهما دائم التضرع إلى الله يدعوانه ويـرجوانه الرضا والعفو والرحمة. فهما قد انتهجا طريقا

(١) العنم: شجرة حجازية لها ثمرة حمراء يشبه بها البنان المخضوب.

(٢) النص: ص١٠٢-١١٣.

يـــأملان أن يـــؤدى بهمـــا إلى الجنة: طريق الخير والحب الإنساني وجليل الأعمال التى يقتدى بها الأبناء والأقارب. كمـــا يـــؤكد فـــى الأبيات على "تكوينه العلمي والمعرفى" الأصـــيل، ويشـــير إلـــى صلته المبكرة "بمذهب التصوّف" وأقطابـــه، وكتـــبهم، ويشيد بشيوخه الذين تلقى عنهم العلم والتوجيه. وكيف لا يشيد بهؤلاء وهؤلاء وهم الذين أسهموا جميعاً فى تكوينه العلمى والدينى والأدبى. يقول[1]:

أُمِّـــى تجـــيبُ أَبِـــى فِي كُلِّ صَاعِدَةٍ
إلـــى السَّماءِ بصوْتٍ هَادِئٍ بَسِمِ
يَـــدَاهُمَا فِى شرُوقِ الشمس أو سحرًا
مرفُوعتَانِ لِرَبِّ النَّاسِ بِالعَشَمِ[2]
وفـــى الرَّسُولِ أنيسٌ دائمٌ لـــهُمَا
ولا يَغيبُ جنَابُ الفَارِسِ القُدُمِ[3]

---

(١) السابق ص١٠٢ ما بعدها.

(٢) العشم: الطمع في رحمة الله وإجابته.

(٣) الفارس القدم : الشجاع.

ويقول[1]:

أكـــرمتُ يَوْمَ حَبَانِى وَالدى أمَلاً
أنْ أدْرُسَ العِلْمَ عِلْمَ اللَّوْحِ والْقَلمِ
حَفِظْــتُ قُــرآنَه وَهَــدْىَ سنتِهِ
فى كعْبَةِ العِلْمِ تَطْوافِى وَمُلْتزَمِى
وَعِشْـــتُ لِلْعِلْمِ أستَسقِى مَواهِبَهُ
مِنْ كُلِّ بَحْرٍ غَزِيرِ الموْجِ مُلْتَطمِ

ويقول[2]:

بِـــالعِلْمِ أعرفُ رَبِّى حقَّ مَعْرفةٍ
وسَـــاَطِعٍ بجَـــلاَلِ الكونِ مُنتَظِمِ
وَالعِلْمُ كالماءِ فى الإسلام أوكَلأً
أوْ كالهَـــوَاءِ مُـــبَاحٌ شركُ مُقتسَمِ
وَرِثْـــتُهُ عَـــنْ أصُولٍ مِن أوَائِلنَا
مِيـــرَاث دينٍ إلَى خير الأنام نُمِى

---

(١) النص ص١٠٤، ١٠٥.
(٢) السابق ص١٠٥،١٠٦.

ويقول[1]:

جَالَسْتُ مَنْ ذِكْرُهُ فِى نَفْسِهِ مَدَدٌ
وَصَوتُه لاهجٌ فِى خَلْوَةِ العُتُمِ

عَبْدُ المُهيمنِ قُطْبُ العَارِفينَ ومَنْ
لَهُمْ شُهُودٌ بنُورِ اللهِ فى الظُّلَمِ

ويقول[2]:

أَهْلُ الحَقِيقَةِ أَهْلُ اللهِ سَادتُنَا
نَسيرُ فِى ركْبِهِمْ بالعَهْدِ والذِّمَمِ

ويقول[3]:

اللهَ أحْبَبتُ فِيهمْ والنَّبِىَّ معًا
هذا السَّبيلُ وإنْ تَسْلُكْهُ تَستَقِمِ

---

(١) السابق ص١٠٦.
(٢) السابق ص١٠٧.
(٣) السابق ص١٠٨.

المحور السابع: "التوجّه بالدعاء الحار إلى الله تعالى لإعانة المسلمين على تحرير الأرض والمقدسات" وذلك فى الأبيات (٢٨١ – ٢٩٠)[١]. يقول:

يَـــارَب مَسْـــجدَك الأقْصى تُحَرِّرُهُ
مِـــنْ ربقـــةِ الأسْـــرِ والـــتَّعذيبِ والألمِ
حَـــرِّرْ فلســـطينَ مِنْ أيدى صَهَاينةٍ
عاثـــوا بمَـــرْأى وَمَسْـــمَعٍ مِـــنَ الأُمَمِ
يَـــاربِّ قَرِّبْ خَلاَصَ المسلمينَ ومَن
يُدَقُّ دقَّ الرَّحَى مِنْ دُونِ مَا جُرُمِ
فَفِى العِراقِ وَفِى الشيشان قَدْ وقعُوا
مَـــا بـــين بَطْشَةِ هُولاكُو وَضَعْفهِمِ
حَـــرِّرْ رُبُـــوعَ فَغَانِســـتانَ مُسْلِمُهُمْ
أُدِيـــن بالـــدِّين مَـــا للـــدِّين وَالفهمِ

---

(١) السابق ص١١٤، ١١٥.

ففـــى هذه الأبيات – كما نرى – يبين أن المسلمين يتعرضـــون لهجمـــة شرسة فى أوطانهم، ففلسطين محتلة والمســـجد الأقصـــى أســـير فى أيدى الصهاينة. ويتعرض المســـلمون فى العراق والشيشان وأفغانستان لبطش القوى العاتية المستغلة لثروات مواطنى هذه الدول. ولا تكف تلك القـــوى الغازيـــة عـــن محاربة الإسلام رغم أنه يدعو إلى التسامح والسلام، وليس كما يصفونه بأنه دين إرهاب. والله تعالـــى قـــادر علـــى حفـــظ هذا الدين فى مواجهة أعدائه والمناوئين له، وإن كان ذلك رهن جهود أبنائه المخلصين، العاملـــين علـــى إظهـــار "الحقيقة" بالحوار الجاد. والإقناع البناء.

وإذا كان الشاعر حريصا على أبناء الأمة الإسلامية فـــإن حرصـــه يمـــتد إلى غير المسلمين، حيث يدعو إلى تخلـــيص الجمـــيع من الأفكار المضللة التي تضلل شعوب العالم. يقول داعيا الله جل شأنه(١):

(١) السابق ص١١٥.

وَحَـــرِّرِ الـــنَّاس وَالآفاق أجْمَعَهَا

مِن المضِلِّينَ أهْلِ الزَّيْغِ والوَصَمِ(١)

وأمـــا المحور الثامن: فهو "التوسّل بقصيدته: البردة أو البـــرأة" لتكون طريقه إلى تحقيق آماله وإلى شفائه من ســـقامه، وإلى الالتقاء بالرسول الكريم ليرى "نور وجنته" الشريفة، كما توسّل بها لتكون شاهدة عليه بأنه سيكون دائم الصـــلاة علـــى النبى المصطفى، ودائم الدعاء له ولصحبه والتابعـــين وتابعيهم، والذين مضوا على هداهم. وقد تولى هذا المحور الأبيات (٢٩١ – ٣٠٧)(٢). يقول(٣):

وَهَـــذِهِ بُرْدَتِـــى وَبُرْأَتِـــى أَمـــلاً

فِى نُصْرتِى وَصَلاتِى عِنْدَ ذِى سَلَمِ

ويقول(٤):

يَارَبِّ تَشْفى سَقَامِى مِنْ أذَى مَرَضٍ

ألـــمَّ بِى أنْتَ عَنِّى صارفُ السَّقَمِ

---

(١) الوصَم: المرض. اللسان ١٢٦/١٦.

(٢) النص ص١١٦-١١٨

(٣) النص ص١١٦.

(٤) السابق ص١١٦.

لاَ تَجعَلنِّــــى أمُـــدُّ الكَفَّ فِى طلَبِ

إلـــى سِـــواكَ فَذُلِّـــى فِى طِلاَبِهِمِ

ويقول[١]:

يَـــارَبِّ جَاهُكَ لِى وجاهُ المصطفَى

ففــرِّج الكرْبَ واكْشفْ داجى الغُمَمِ

حَتَّـــى أَراهُ وأَلْقَـــى نُـــور وَجْنته

وأســـكُبُ الدَّمْعَ أشْفِى غُلَّةَ النَّهمِ

ويقول[٢]:

وَصَـــلِّ رَبِّـــى وسَـــلِّمْ دَائماً أَبْدًا

علـــى الحبيبِ وآلِ البيْتِ والحرَمِ

وَصَـــحْبِهِ كالـــنُّجُوم الزُّهْرِ قُدْوَتنَا

والتَّابعـــينَ لهُـــمْ فِى جَمٍّ فَضْلِهِمِ

وَتَابِعِـــى التَّابِعـــينَ والذَّينَ مَضَوْا

عَلَـــى هُـــدَاهُمْ بإحْسَـــانٍ لِدينِهِمِ

---

(١) السابق ص١١٧.

(٢) السابق ص١١٨.

[٣]

عمـــد الشـــاعر فى مطولته التي بلغت ثلاثمائة بيت وسبعة أبيات – إلى توظيف عدد من "الوسائل الفنية"، التى مـــدت هـــذه المحاور بطاقة تأثيرية، بغرض تأكيد معانيها وإرسائها، ومنها "المزج الأسلوبى"، و"التحول الضمائرى"، و"التكرار الفنى"، و"الاقتباس والإفادة".

أمـــا الوسيلة الأولى وهى: "المزج الأسلوبى" فتعنى أن الشـــاعر عمـــد فى بعض مواطن القصيدة إلى توظيف أســـلوبين مختلفين أو أكثر على نحو تبادلي لغرض نفسى هـــو "استثارة قدرة التلقى" لدى القارئ، والسامع من جهة إحـــداث مشاركة وجدانية مع النص، ولإرساء القيم السامية التى يجب تبصير الأجيال بها.. وتعكس هذه المواضع على نحـــو غالـــب صورتين للمزج. هما "مزج الصيغة الخبرية بالصـــيغة الاســـتفهامية" و"مزج الصيغة الخبرية بالصيغة الطلبية الندائية".

أمـــا الصـــورة الأولى وهى "مزج الصيغة الخبرية بالصـــيغة الاســـتفهامية" فتتجلى فى استهلال القصيدة بأداء خبـــرى بَوْحى كاشف عن معاناته المبكرة مع "بريق الحياة الزائف الزائل. يقول[1].

١- سَكَبْتُ دمعِى على شيبٍ مِنَ اللِّمَمِ
وذَكَّرتْنـــى شـــبابَ اللّهـــوِ واللَّمَـــمِ

٢- أذُوقُ حُلْـوَ حـياةٍ أشْـتهِى سَكَراً
والـيومَ عِفْـتُ لذيـذَ السكْرِ والنَّهَمِ

٣- هُـنَاكَ حَيْثُ رياضُ الحُبِّ وارِفَةٌ
والقَلْـبُ رَيَّـانُ بالأشـواقِ والحُلُـمِ

فـبعد إقرار هذا المعنى "البوحى" سارع دون تمهيد إلـى تـدخل قولـى دال على "صيحة احتجاج" استدعاها إحساسه بقصر عمر مظاهر الحياة المادية. وآثر أن يكون هذا التدخل بصيغة استفهامية عمد إلى تكريرها هكذا[2]:

---

(١) السابق ص٦٢.
(٢) السابق ص٦٣.

٤- أيْنَ الرِّيَاضُ ؟ وأينَ الحبُّ؟ قد غربتْ

شـــمسُ الأحـــبَّةِ وارتْها يدُ الظُّلَمِ

ليبين بالاستفهام المكرر "مدى إحساسه بخيبة الأمل" أو "بـــبوار الســـعي" خلـف مظهـــر دنيوى حسّى مصيره الانطفـــاء والانزواء، لا سيما أن النتيجة المترتبة على هذا الانزواء هى: "تأكيد" زيف المظاهر الحياتية المادية، ولذلك عقب على البيت السابق قائلا بصيغة خبرية(١):

وَاللّـــيلُ طالَ وأدْمَى مُهجتى وَسَجَا

وصِـــرتُ فى طيِّهِ شيْئًا مِنَ العَدَمِ

ولكـــنه ما لبث أن عاد إلى التدخل الاستفهامي الذى أراده أن يكـــون بمـــثابة "قطع حاسم" لصلته بتلك المظاهر فقال(٢):

أرْجُو النّجاةَ وأينَ الفُلْكُ ؟ قَدْ مَخَرتْ

عُبَابَ فكرِى تَبَاريحُ الهَوى العَرِمِ

(١) السابق ص٦٣.

(٢) السابق ص٦٣.

وكيف لا يكون "حسم" أو قطع ما دام قد سارع إلى "حبه الأسمى" الذي نشأ وتربى عليه، فمحبوبه أعظم البشر، كما حمل هواه فى قلبه واستشعره منذ طفولته، ولازمه فى جميع خطوات حياته على نحو ما يقول بهذه الصيغة الخبرية التى توافقت مع هذا الحسم، بل وأكدت عليه(١).

هَوى الرَّسُولِ هَوَى المخُتارِ قدْ عبِقَتْ
بِهِ النَّسَائِمُ يَا بُشْرى لِمُنْتَسِمِ

وتبدو فى مواضع عديدة من القصيدة الصورة الثانية وهى: "التدّخل بالصيغة الندائية" المناشدة، ويقصد بها "مناشدة" المنادى ودعوته الراجية إلى الوقوف على الحال التى تمر بهـ امته الإسلامية، ففى موضع من هذه المواضع(٢) يعمد إلى سرد انتصارات حققها المسلمون الأوائل قضوا بها على إمبراطورية قوية مثل الإمبراطورية الفارسية التى كانت تهدّد الدولة الإسلامية

---

(١) السابق ص٦٣.

(٢) السابق صفحات ٧٢،٧٦،٨١،٨٢،٨٣،٨٤،٨٥،٨٦... الخ.

الفتية. فى هذا الموضع يقول بسرد خبرى كاشف عن هذا المعنى(١).

وَخَالــدُ بــنُ الولــيدِ الله حَمَّلَــهُ
عِــبْءَ القَيادَةِ مِثْل الصَّارِمِ الحذِمِ
فى القَادسيَّةِ نَارُ الفُرْسِ قد خمدَتْ
وَيَزْدَجِــرْدُ هَوَى فى مَرتعٍ وَخِمِ

ولكنه ما لبث أن عمد إلى وقف هذا السرد بتدخل مناشد منادٍ ينادى به الرسول (ﷺ)، لشعوره الغامر بفداحة الــتحول الذى استشرى بين المسلمين فى الزمن الآنى، قال مناديا ومناشدا الرسول (ﷺ)(٢).

(يا أحْمَدَ الخَير) قد ضَاقَتْ بِنَا سُبُلٌ
مِــنْ هــؤلاء بِسَبــيْلٍ منْ غُثَائِهِم

(١) السابق ص٨٣ – الحذم: القاطع.
(٢) السابق ص٨٤.

ثم يعزز هذه المناشدة "بصيغة استفهامية" على هذا النحو[1]:

هَلْ تطْلعُ الشَّمْس يومًا بعدَ مَا احتَجَبَتْ
وهَـــلْ تقشَّع عنها غَيْهَبُ الغُيُمِ ؟!

مستهدفا بها طرح "أمل" فى تغيير الواقع الردىء الـــذى حلّ بالأمة. ولكنه يتحول عن هذا الأداء الاستفهامي الـــدال – إلـــى "المناشدة الغوثية" يستغيث بها من فئة تتكلم أكثـــر ممـــا تعمـــل، ويسيؤها أن يعمل غيرها فى صمت وصدق. يقول[2]:

(يا أحمدَ الخير) إنَّ دعَاءنا عَجَبٌ
مَعَ المعاصِى وَجَهْر الصَّوتِ فى الرَّنَمِ
لا يَعملُـــون وإنْ تدعُـــوهُمُ جَعَلُوا
أصـــابعَ اليدِ فى الآذان بالصَّمَمِ

---

(١) السابق ص٨٤.
(٢) السابق ص٨٤.

وعلـــى هـــذا الـــنحو من "التحول الندائي" يمضى الشـــاعر في مواضع أخرى[1] من القصيدة، قاصداً تحقيق عنصر التفاعل الإيجابى لدى المتلقى.

الوسيلة الثانية: "الالتفات الفنى" أو التحول الخطابي المفاجـــئ. ففـــى بعض المواضع ينتقل الشاعر فجأة ودون تمهيد من التعبير بصيغة الغائب إلى التعبير بصيغة الشاهد الحاضـــر أو الماضـــى سواء أكانت الصيغة "ضميرية" أو "فعلية" كما نرى فى قوله[2]:

١- يَغْــدُو علَينا شِرارُ الخَلْقِ عِدَّتُهمْ
تَمَـــامُ عـــدَّةِ أهْـــلِ الـــنَّارِ والحُطَمِ
٢- لكنَّ نُوركَ فى الآفَاق مَشْرِقُهُ
تُـــتمه رغـــم أنْـــفِ الشِّرك وَالجُرُمِ
٣- بِملْء أَفْوَاهِهِمْ لنْ يُطْفِئوا غَدَهُ
ولَـــنْ يَغـــيبَ عـــنِ الدُّنْـــيَا بِصَدِّهِمِ

---

(١) السابق صفحات: ٨٢،٨٤،٨٥،٨٦،٨٧،٨٨.
(٢) السابق ص٨٧-٨٨.

٤- يـــا سَيِّدَ الرُسْلِ أدْرِكْنِى علَى عَجَلٍ

فإنَّنِـــى غَـــارِقٌ فـــى قَـــاعِ مُحْتَدِمِ

٥- يَـــا سيِّدَ الرُسْلِ أدْرِكْ هَائِماً دَنِفاً

يَـــرْجُو الطبِـــيبَ لِجُرْحٍ غَيرِ مُلْتَئمِ

٦- يا سَيِّد الرُسْلِ إنِّى فى غِمَارِ هَوًى

وفـــى تَـــبارِيح مـــوجٍ مـــنْهُ مُلتَطِمِ

ففـــى البـــيت الأول وظف صيغة الغائب ليبين بها طبيعة شرار الخلق، وكيف أن أعمالهم وسلوكهم فى الدنيا سيؤديان بهم إلى جهنم، فهم "أهل النار". وفى البيت الثانى ينـــتقل فجأة بصيغة المخاطب إلى الرسول (ﷺ) حيث نوره الباهـــر الغامـــر الـــذى تعجز أمام قوته أية محاولة تبغى إطفـــاءه. وفـــى البـــيت الثالث يتحول إلى التعبير بصيغة الغائب ليفسر بوار سعيهم فى محاولة إطفاء هذا النور الذي لن يغيب لأنه مستمد من نور الله جلّ شأنه، فكيف لمخلوق أن يـــنال من هذين النورين؟! ولكنه فى البيت الرابع يلتفت فجـــأة بصيغة المخاطب (يا سيد الرسل)، ثم بصيغة المتكلم

فالمخاطب (أدركني)، (فإننى) ليبين بهذا الانتقال من سوق معاناتـــه- من حالة الضغط والحصار التى تحدوه من كل جانب. وليس له من معين يقوّيه ويدعمه- إلى التوجه نحو "سيد الخلق" الذي يشعر به ويستشعر وجوده فى كل موقف صـــعب أو خطير. ثم ينتقل فى البيت الخامس إلى صيغة المخاطـــب، حـــيث يخاطـــب الرسول (ﷺ) قائلا (يا سيد الرسل) مكرراً دعوته الغوثية أن يخلصه من جرح لا يلتئم بعد أن عجز الطب عن تقديم أى علاج شاف. ولم تتواصل صـــيغة المخاطـــب كمـــا نرى؛ فقد تحوّل منها إلى صيغة المـــتكلم التى مكنته من تقديم بوح حميم كاشف عن معاناة صادقة.

بـــنفس الـــنهج عمد الشاعر فى البيت السادس إلى التـــنقل الضـــمائرى بقـــوله (يا سيد الرسل إنى فى غمار هـــوى...) الـــذي يـــزيد من إضاءة الأداء اللغوى ويعمقه فيتحقق بذلك التأثير لدى المتلقى وتفاعله.

وأما الوسيلة الثالثة فهى "التكرار الفنى"؛ فقد وظف الشـــاعر فـــى غير موضع من القصيدة "تكرار" حرف أو كلمة أو جملة أو اسم بهدف ترشيح المعنى وتقويته وتأكيده لضمان الاستحواذ على المتلقي.

فقد كرر الشاعر حرف النفي (لن) فى أبيات عديدة منها قوله[1]:

بِمِــلْءِ أَفْــوَاهِهِمْ لنْ يُطْفِئوا غَدَهُ

ولَــنْ يَغــيبَ عنِ الدُّنْيَا بِصَدِّهِمِ

فتكـــرار الحـــرف (لن) يهدف إلى تأكيد تصميم الشـــاعر وإصـــراره على قوة "النور النبوى" الغامر الذي يضىء النفوس وينير طريق المؤمنين بسننه وتعاليمه.

وكـــرر الشـــاعر صيغة (يا سيد الرسل..) ثلاث مرات فى ثلاثة أبيات متتابعة هكذا: [2]

يا سَيِّدَ الرُّسْلِ أَدْرِكْنِي علَى عَجَلٍ

فإنَّنِـــي غَـــارِقٌ فـــي قَـــاعِ مُحْتَدِمِ

(١) السابق ص٨٧.

(٢) السابق ص٨٧.

يَـــا ســـيِّدَ الرُّسْلِ أَدْرِكْ هَائماً دَنِفاً

يـــرْجُو الطبِـــيبَ لِجُرْحٍ غَيرِ مُلْتَئِمِ

يا سَيِّد الرُّسْلِ إنِّى فى غِمَارِ هَوًى

وفـــى تَــباريحِ مـــوجٍ مـــنْهُ مُلتَطِمِ

فالتكـــرار هـــنا ليس سوى "استغاثة" حارة صادقة صـــادرة من قلب الشاعر المنادى. أملاً فى إجابة الرسول (ﷺ) لتخليصه من معاناته النفسية فى زمن تسوده الماديات بكل صورها الرديئة.

وفـــى موضـــع آخر يكرر الشاعر صيغة المنادى (يارب) ست مرات فى ستة أبيات متتالية هكذا[١]:

يَـــا رَبِّ صَـــلِّ وَسَـــلِّمْ دَائِمـــاً أَبَدًا

علَـــى الحَبِـــيبِ نَبِيِّ الخَلْقِ كُلِّهِمِ

صَـــلِّ وسَـــلِّمْ علَى مَنْ أُمُّهُ حَمَلَتْ

نُورًا أَضَاءَ ذُرًا بُصْرَى مِنَ الشأمِ

---

(١) السابق ص١٠٩-١١٠.

صلِّ وسلِّمْ علَى مَنْ أرْضَعتْ ورَعَتْ

حلـيمةٌ فــى بَنِى سَعْدٍ مِنَ اليُتمِ

صَـلِّ وسلِّمْ علَى مَنْ جَدُّه خَطرَتْ

لــهُ آيــة باسْمِهِ مِنْ قَبْلُ لمْ يَسمِ

صَـلِّ وسلِّمْ علىَ المحْبُوب مَنْ فضلَتْ

بــهِ قــريشٌ عَلَى الدُّنْيَا بخَيْرهِم

صَـلِّ وسَـلِّمْ علَــى (مُحمَّــدٍ) فَبِهِ

تحيَا النُّفُوسُ وَتَنْجُو مِنْ لظَى الحُرَمِ

حيث قصد بتكرار هذه الصيغة "التأكيد" على "حبّ الله تعالى" لرسوله الكريم، و"دعوة" المتلقى لهذه القصيدة أو المســلم بــوجه عام إلى بذل المزيد من التوجه القلبى إلى الرســول خيــر البشــر بالسير على سنته، وبالصلاة عليه والــدعاء لــه. فهــو جدير بكل صلاة، وحقيق بكل تسليم ودعاء. وعلى هذا النحو يمضى التكرار فى مواضع أخرى من القصيدة[١].

(١) السابق ص١١٢.

وأمـــا الوســـيلة الـــرابعة فهـــى وسيلة "الاقتباس والتضـــمين" والمـــراد بهـــا أن يوظف المبدع (الشاعر أو الكاتـــب) عبارات أو جملا فى نصه الإبداعى يراها مفسرة للمعنى أو موضحة له. أو هو كما يقول الخطيب القزوينى: "أن يضـــمن المتكلم كلامه شيئا من القرآن أو الحديث ولا ينبه عليه"(١) .

والاقتـــباس علـــى هـــذا الـــنحو مقارب لمصطلح "التناص" Intertexulite الذي يرتبط مدلوله اللغوى بعملية الاســـتمداد التـــى تتيح للمبدع أن "يحدث انزياحا فى أماكن محددة من خطابه الشعرى، بهدف إفساح المجال لشىء من القرآن، والحديث النبوى"(٢).

---

(١) القزوينـــي: الإيضاح فى علوم البلاغة تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي – بيروت. ١٩٨٣ ص٢١٤.

(٢) د. محمـــد عبد المطلب: التناص عند عبد القاهر الجرجاني. علامات ج٣ مارس ١٩٩٢ ص٦٥.

فقــد عمد الشاعر فى مواضع عديدة من القصيدة إلـــى الاستمداد من القرآن الكريم يعزّز به المعنى، ويفسّره علـــى اعتـــبار أن توظيف النص الديني في الشعر يعد من أنجـــح الوســـائل، وذلـــك لخاصية جوهرية فى هذا النص الدينـــى تلتقى مع طبيعة الشعر نفسه، وهى: أنها مما ينزع الـــذهن البشـــرى لحفظـــه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنســـان فى كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كـــان دينيا أو شعريا، وهى لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً. ومـــن هنا يصبح توظيف التراث الدينى فى الشعر "تعزيزاً قويا لشاعريته ودعما فى حافظة الإنسان"[١] .

ففـــى القصيدة مواضع عمد فيها إلى "الاقتباس" أو "التضـــمين" أو "الاســـتمداد" مـــن القرآن الكريم والحديث الشريف وذلك بقوله فى منزلة الرسول (ﷺ) السامية[٢].

---

(١) د. عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي.

(٢) النص ص٦٦-٦٧. الأطم: القصر.

١- أعلَـــى الفَراديسِ تَحتَ العَرشِ مَنْزلكَمْ

لَيْسَــتْ لِغيركَ عِنْدَ اللهِ ذِى الكَرمِ

٢- يــبْدُو جِــوَاركُمُ فيها مُصَدّقكُمْ

بالغَيْبِ كَالكَوكَبِ الدُرّىّ في الأُطُمِ

٣- وَقَــابَ قَوْسَينِ وَجْه اللهِ يشهَدُهُ

كالــبَدْرِ يحظَى بِنُورِ مِنْهُ لم يُرَمِ

فالبــيت الثانــى ضــمنه الشــاعر معنى الحديث الشــريف: "إن أهل الجنة ليتراءون أهل الغرف من فوقهم كمــا تراءون الكوكب الدرى الغابر فى الأفق من المشرق أو المغــرب لتفاضل ما بينهم. قالوا: يا رسول الله: منازل الأنبياء لا يبلغها غيرهم. قال: بلى والذى نفسى بيده، رجال آمــنوا بــالله وصدقوا المرسلين". وفى البيت الثانى اقتبس الشــاعر تعبيــر (قاب قوسين) من قوله تعالى (فكان قاب قوســين أو أدنى)[1]، كما استمد الشاعر من القرآن الكريم

---

(١) سورة النجم: آية ٩.

لبـــيت يـــتحدث فـــيه عن ادعاء اليهود قبل الإسلام بأن لله سبحانه وتعالى أبناء. قال[١]:

قَالــوا: عُزيْرٌ وعيسَى ابنَانِ إنَّهما
عــبدان حقًّــا تعالى اللهُ عَن كلِمِ

فقــد ضـــمن هذا البيت الآية الكريمة (وقالت اليهود عزيــر آبن الله وقالت النصارى المسيح آبن الله..)[٢] ليبين مـــدى جهلهـــم ولتأكيد بشريتهما كما أكد الله بشرية محمد (ﷺ).

كمـــا أن الشـــاعر اقتبس آيات من سورة (العلق) فضمنها بيتا واحداً على هذا النحو[٣]:

وبِاسْمِ مَنْ خَلَق الإنْسانَ مِنْ علَقٍ
وبِاسْــم مَــنْ علَّم الإنْسانَ بِالقلَمِ

---

(١) النص ص٦٩.
(٢) سورة التوبة: آية ٣٠.
(٣) النص ص٧٠.

فقــد اســتمد هذا البيت من الآيات "اقرأ باسم ربك الــذى خلــق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم"[١].

كما استمد من بعض رسائل النبى (ﷺ) إلى الملوك يدعــوهم فيها إلى الإسلام، وذلك فى قوله الذي اعتمد فيه علــى رسالتين للنبى (ﷺ) إلى كل من "هرقل" ملك الروم، "وكســـرى" ملــك الفرس. قال فى سياق إفادته من تحذير الرسول (ﷺ) فى رسالتين أرسلهما لهما[٢]:

وَمَنْ أبَى فَعلَيهِ الوِزْرُ يحَمل مَا
علــى ظُهورِ الأرِيسيِّين مِنْ إِثِمِ
كِسْــرَى أتاهُ كتابٌ منْكَ يُرشدُهُ
فَمَــزَّقَ الله مُلْــكَ عَابِــدِ الحُطَمِ
إلـــى هِرَقْلَ عَظيمِ الرُّومِ مَألُكَةً
فَــنَال كِفْلَــيْنِ بِالمخْــتارِ وَالعَلَمِ

(١) سورة العلق: آيات ١،٢،٣،٤،٥.
(٢) النص ص ٧١،٧٢.

فقـــد اعتمد فى هذه الأبيات على نصىّ الرسالتين؛ ففـــى البـــيت الأول جاء اقتباسه من رسالته (ﷺ) إلى ملك الـــروم وهـــذا نصها: "بسم الله الرحمن الرحيم. من محمد عـــبد الله ورســـوله إلى هرقل عظيم الروم. سلام على من اتـــبع الهدى. أما بعد. أدعوك بدعاية الإسلام. أسلم تسلم. أســـلم يـــؤتك الله أجرك مرتين. فإن توليت فإنما عليك إثم الأريسيين، ويأهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئا، ولا يتخذ بعضنا بعضا أربابـــا مـــن دون الله. فـــإن تولـــوا فقولـــوا: اشهدوا بأنا مسلمون"[1] .

فقد أفاد الشاعر فى البيت الأول من تحذير الرسول (ﷺ) لهـــرقل الخـــاص بـــــ"الأريســـيين" أو رعايـــاه من "الفلاحين". وفى البيت الثانى أفاد من رسالة الرسول (ﷺ)

---

(١) أحمد ذكى صفوت: جمهرة رسائل العرب ١/٣٤. بدعاية الإسلام. بالكلمة الداعـــية إلى الإسلام. يؤتك أجرك مرتين: لإيمان أتباعك بسبب إيمانك أو لإيمانك بعيسى ثم بي. الأريسيين: رعاياه من الفلاحين.

إلى كسرى ملك الفرس الذى كان ردّه على الرسالة عدائيا، حـــيث مزق الرسالة أمام "مبعوث" النبى (ﷺ)، وتلفظ أمامه بكلام غير لائق. فلما بلغ ذلك النبى (ﷺ) قال: "مُزق ملكه" ونص الرسالة: "بسم الله الرحمن الرحيم. من محمد رسول الله (ﷺ) إلـــى كســـرى عظيم الفرس، سلام على من اتبع الهدى وآمن بالله ورسوله، وشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شـــريك له، وأن محمدا عبده ورسوله. أدعوك بدعاية الله عـــز وجل. فإنى رسول الله إلى الناس كافة لأنذر من كان حـــيا، ويحـــق القول على الكافرين. أسلم تسلم. فإن أبيت فعليك إثم المجوس"[١].

وقـــد رد كســـرى على هذه الرسالة بقوله غاضبا: "يكـــتب لي هذا وهو عبدي"[٢]. نقل هذا القول عبد الله بن حذافـــة السلمى إلى الرسول (ﷺ)، كما نقل إليه أن كسرى قام بتمزيق الرسالة. ومن ثم قال الرسول (ﷺ) قولة تحققت

---

(١) جمهرة رسائل العرب ٣٤/١. إثم المجوس: إثم أتباعك ورعاياك.

(٢) السابق ص٣٦.

بعـــد سنوات قليلة في عهد خليفته أبي بكر الصديق "مزّق ملكــه"[١]. وقـــد اقتبس الشاعر هذا وذاك في البيت الثاني فقال:

كِسْـــرَى أتاهُ كتابٌ منْكَ يُرشدُهُ
فَمـــزَّقَ الله مُلْـــكَ عَابـــدِ الحُطَمِ

كمـــا أفاد من القرآن الكريم فى أبيات تصور حال المنافقين خلال غزوه الخندق. قال[٢]:

١- مَرْضَى كَأنَّهمُ خُشْبٌ مُسنَّدةٌ
لاَ خيرَ فِيهمْ وهُمْ لِلخَيْرِ في رَغَمِ
٢- وَيُـــنْفقونَ لعَلَّ المالَ ينفعُهُمْ
ويكْدِمُـــونَ بِـــه فـــى غَيْرِ مُكتَدَمِ
٣- إنْ أخْفَقَ القوْمُ سرُّوا فى نكُوصِهِمُ
أو حققوا النصرَ سيئُوا سوأةَ السَّدَمِ

---

(١) السابق ص٣٦.

(٢)النص ص٧٩.

٤- لا تُعجبنَّكَ أمْوَالٌ لهم كَثُرتْ
ولا عديـــدٌ مـــن الأوْلاَدِ وَالرُّوُمِ

فقــد أفـــاد فـــى البيت الأول من قوله تعالى (وإن يقولـــوا تسمع لقولهم كأنهم خُشُب مسندة)[1] وأفاد فى البيت الثانـــى من قوله تعالى (قل أنفقوا طوعا أو كرها لن يُتقبل منكم إنكم كنتم قوما فاسقين)[2]، وأفاد فى البيت الثالث من قـــوله تعالى: (إن تصبك حسنة تسؤهم. وإن تصبك مصيبة يقولوا قد أخذنا أمرنا من قبل ويتولوا وهم فرحون)[3].

ومـــن البين أن وظيفة هذه الاقتباسات تنحصر فى إزالـــة الفواصل والحدود بين النص والنصوص المقتبسة، ذلـــك أن الشاعر عمد إلى صوغها فى سياق هذه المواضع المحددة من القصيدة ليفتح بها آفاقا دينية وتاريخية، فتمكن بـــذلك مـــن جعـــل هـــذه المواضع حافلة برؤى وأصوات متعددة.

---

(١) سورة المنافقون: آية ٤.
(٢) سورة التوبة: آية ٥٣.
(٣) سورة التوبة آية ٥٠.

والواقـــع أن هذه الوسائل الفنية التى أفصحت عنها بعض مواضع هذه القصيدة (إلى جانب وسائل أخرى مثل: "الحـــذف الإيجابـــى" و"التضاد الفنى" و"التعاقب الصوتى" و"الاستطراد المسوّغ") – أمدّت "المعارضة السجالية" بقوة إضافية عززت "الخطاب الإبداعى الخاص بالمدائح النبوية" التى ستكون على الدوام منطقة جذب للشعراء والنقاد على الســـواء. ذلـــك أن"الكـــتابة" في المدح النبوى وعنه تكون صـــادرة عن حب عميق لحبيب أسمى. هو حبيب الله جلّ شأنه.

حبـــى لأحمـــد أعلى ما يماثله

حـــبٌ لـــه بعـــد حـــب الله تكميلُ

هـــل بعد طه حبيبٌ فى بسيطتنا

وحبّه فى شغاف القلب مجبول(١)

---

(١) من قصيدة نهج بردة كعب بن زهير لعبد الغفار هلال ط (١) مكتبة وهبة عام٢٠٠٠ ص ٤٧– ٤٨.

الحركة القصصية في استهلال "عينية"
أبي ذؤيب الهذلي

الحركة القصصية في استهلال "عينية"

أبي ذؤيب الهذلي

[١]

يشهد النتاج الشعري في القديم والحديث أن الشاعر قد يعمد إلى استعمال نمط خاص من الأسلوب يعبّر به عن تجربته وهو (الصورة القصصية). وربما يطول التعبير بها وربما يقصر. ولكن ثمة حقيقة تجمع بين الحالين وهي أنه قد اختار هذا النمط لأنه رآه مناسبا لتوصيل تجربة قصيدته إلى المتلقي.

ويدعـــو اختـــيار الشـــعراء لهذا النمط – إلى بحثه وتحديـــد مفهـــومه قبل تناول عناصره المطبقة بالفعل في القصائد المعتمدة عليه اعتماداً أساسياً. فمن المتفق عليه في حقل الدراسات النقدية أن "الصورة" تعني محاكاة "الظاهرة الطبيعية" و"الحالة النفسية" وهي: "إعادة إنتاج تجربة عقلية أو (إعادة) ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة ليست بالضرورة بصرية"[١].

ومعنـــى هـــذا أن الصورة قد تكون نقلاً أو محاكاة لـــتجارب "ذوقـــية" و"شـــميّة" و"حـــرارية"، و"ضغطية" أو "لمسيّة"[٢]. وفوق هذا فإن الصورة كما يحددها إزرا باوند Ezra Pound هي "التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"[٣].

---

(١) أوستن وارين، ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب، ط(٤) ١٩٧٢.

(٢) السابق: ص٢٤٠.

(٣) السابق: ص٢٤١.

وتــدل النماذج الشعرية المختارة التي اعتمدت هذا النمط، على أن تجربة النموذج قد تكون تعبيراً عن "لقطة" ســريعة أو موقــف قصــير ذي زمــن محدد، شأن النثر القصصي القصير Short Story وقد تكون تصويراً لسلسلة مــن المواقف النامية المترابطة ذات زمن ممتد في أماكن معيــنة، كمــا هــو الحال في النثر القصصي المطول أو الروائي Novel.

والــنص الذي اخترته للدراسة والفحص ينتهج نهج (الصــورة القصصية) وهو المدخل الاستهلالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي[(١)].

ويقضي فحص مكونات الصورة في هذا الاستهلال، أن نتــناولها مــن زاويتــين هما: "فاعلية الحركة"، و"البعد اللغــوي والبلاغــي" علــى نحو ما يظهر في هذا المدخل الاستهلالي أو الافتتاحي.

---

(١) المفضــل الضــبى: المفضليات تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون ط(٦) ١٩٧٩، ص٤٢١.

[٢]

أمـــا الزاوية الأولى وهي فاعلية الحركة فتظهر في اســتهلال أبـــي ذؤيب[1] القصيدة بستة عشر بيتا، تأسست على "حركة" قوامها ركيزتان أعطياها صفة "التوثب"، وهما "تســاؤل" عــن أمر لا يمكن دفعه ولا مقاومته، و"جواب" مستسلم لكنه حافل بالتفاعل.

أما التساؤل: فقد تمثل في ثلاثة استفهامات متعاقبة.

أولها: وجهه الشاعر إلى نفسه، وذلك بقوله:

١ – أمن المنون وريبها تتوجع؟ والدهر ليس بمعتب مَن يجزع

والآخران وجهتهما إليه أميمة (زوجته، أو خادمته المقرّبة إليه)

٢ – قالت أميمة ما لجسمك شاحبا منذ ابتذلت ومثلُ مالك ينفع

---

(١) اسمه: خويلد بن خالد بن محرث. مخضرم عاش في الجاهلية وأدرك الإســـلام فحسن إسلامه، (ص٤٢١ من هامش المفضليات. تحقيق: أحمــد محمـــود شاكر وعبد السلام هارون – دار المعارف ط (٦) ١٩٧٩.

٣- أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا إلا أقضّ عليك ذاك المضجع[1]

لقـــد أراد أبـــو ذؤيب بالتساؤل وجوابه، الإفادة بأن كارثـــة قـــد حلّت به، أضرمت الألم بين جوانحه، فأنحلت جسمه وأهزلته، كما قصد بهما الإشعار بحاجته الماسّة إلى التخلّص من ألمه العظيم، وكأنه ينشد التطهير: Catharsis مـــن إحساسه العارم الناتج عن هلاك أبنائه الخمسة واحداً بعـــد الآخـــر[2]، علـــى الـــرغم من تمتعهم بالقوة والفتوة والشـــباب وهلاكهم جميعا نتيجة إصابتهم بمرض الطاعون خلال فترة وجودهم بمصر أثناء تفشي هذا المرض.

---

(١) المنون: الدهر، وقيل المنية: الموت. الريب: الحدث المفجع. ابتذلت: امتهـــنت نفسك بالأعمال لتنسى الفجيعة. لا يلائم، لا يوافق، لايهنأ. إلا اقـــضّ علـــيك ذاك المضجع: الاّ أقلق راحتك ومنعك من النوم الحصـــى المتخيل تحت جنبك (أفدت في شرح الأبيات، من شروح: ١- شـــرح شـــاكر وهـــارون للمفضليات. ٢- شرح التبريزي ت البجاوي. ٣- شرح أشعار الهذليين: ت: محمود شاكر.

(٢) هامش المفضليات ص٤١٩.

ويفهم من إغفاله "التصريح" – في هذه الاستفهامات – عن السبب الذي أدّى إلى نحول جسمه وهزاله أنه قصد إلى إحداث تهيئة عند المتلقي، وإشراكه معه في الإحساس بالفجيعة، لكسب تعاطفه معه، ولضمان انحيازه إليه.

ولعـل هـذا القصـد المفهـوم من استفهامات هذه القصيدة، والقصائد المشابهة – كان في أذهان النقاد العرب القدامـى كـابن طباطبا العلوي (–٣٢٢ هـ) وهم ينصّون علـى ضـرورة أن يشرك الشاعر القارئ أو السامع في الإحساس بما يقول، فيخلق لديه إحساس "التوقّع" أو "التنبؤ" الـذي يـؤدي حتما إلى التفاعل. يقول ابن طباطبا: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر، وأشدّها استفزازاً لمن يسـمعها – الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يسـاق فـيه القـول، وقبل توسّط العبارة عنه، والتعريض الخفـي الـذي يكـون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهـر الذي لا يستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع

البشـــرى عـــند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما"[1].

أي أن الـــبدء بمـــا يعين المتلقي يثير ذهنه ويستفزه فيلتصق بالمادة الشعرية، وينجذب إليها طالبا التعرف على الخطوة التالية لهذا البدء. وأن التعريض والإشعار بالمعنى الـــذي تدور حوله الأبيات يجعل المتلقي يتفاعل مع حركة توالـــي أجـــزائها تفاعلا متواصلا، وكلاهما يقع في نفسه "موقع البشرى"، فيحدث عنده توقعا لما سيقوله الشاعر.

وقد استدعت هذه "الحركة المتسائلة" – جواباً يفسّر هـــذا الســـبب الذي تسبَّب في إيذائه على هذا النحو الحاد؛ فتمثل هذا الجواب المنشود في اثنى عشر بيتا هي:

٤– فأجبـــتها: أمـــا لجســـمي أنـــه	أودى بنـــيّ من البلاد فودعوا
٥– أودى بنـــيٌ وأعقبونـــي غصّة	بعـــد الـــرقاد وعَبْـــرة لا تقلع
٦– ســـبقوا هويٌ وأعنقوا لهواهم	فتخـــرّموا ولكـــل جنب مصرع

---

(١) ابـــن طباطبا العلوي: عيار الشعر. تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف – الإسكندرية ص٣.

٧- فعبــرت بعــدهم بعيش ناصب وأخــال أنــي لاحــق مستتبع
٨- ولقــد حرصت بأن أدافع عنهم فــإذا المنــية أقــبلت لا تدفع
٩- وإذا المنــية أنشــبت أظفارها ألفــيت كــل تمــيمة لا تــنفعُ
١٠- فالعــين بعــدهم كأن حداقها سُــملت بشوك فَهْيَ عُورٌ تدمع
١١- حتــى كأنــي للحوادث مروةٌ بصــفا المَشرّق كل يوم تُقْرَعُ
١٢- وتجلّــدي للشــامتين أريهــم أنّــي لريب الدهر لا أتضعضعُ
١٣- والنــفس راغــبة إذا رغبتها وإذا تــرد إلــى قلــيل تقــنع
١٤- ولــئن بهــم فجع الزمان وريبه إنــي بأهــل مودّتــي لمفجّــعُ
١٥- كم من جميع الشمل ملتئم القوى كانوا بعيش قبلنا فتصدعوا[١]

ومــن البين أن ثمة اختلافاً بين "الجواب والتساؤل"، ينحصــر في أن الشاعر قد أسس الجواب على "التصريح المباشــر" فــي حالة التعبير عن (كارثة هلاك بنيه)، وفي حالــة (اعتصــامه بالصبر) يواجه به تلك الكارثة العنيفة. على حين كانت لغة التساؤل كما رأينا قائمة على "الإخفاء الموحي".

---

(١) المفضليات: ص٤٢١ – ٤٢٢.

وقد تولت هاتان الركيزتان "مهمّة" تقديم شخصية الشاعر الراوي وتحديدها بثلاث صيغ: الصيغة الأولى هي "الحديث الداخلي" حيث الخطاب موّجه إلى نفسه على نحو ما يظهر في البيت رقم (١) والثانية صيغة "الحديث الخارجي"، حيث صرفت الخطاب إليه محدثته أميمة في البيتين (٢) و (٣). والصيغة الثالثة هي "الجواب" المطّول بالأبيات (٤ – ١٥). والصيغة الرابعة هي "التدخل السافر في المقطع".

إن جميع هذه الصيغ تفيد أن ثمة "حركة" صادرة عن شخصية الشاعر الراوي، وأن هذه الحركة تنتمي إلى ما يمكن تسميته "الحركة المقالية المتدرجة" التي تبدأ "باستنكار" الشاعر من تألم نفسه وتوجعها من الموت على اعتبار أن "الموت" نهاية طبيعية للكائن الحي. خاصة أن إنسان جميع الشرائع الدينية، وإنسان الشرائع الوثنية – يؤمنان به ويسلمان بوقوعه. لكن هذا الاستنكار لم يكن سوى "استدراج" لحركة نفسية داخلية متوثبة في مواجهة

المــوت (أبيات ٤،٣،٢)، - صيغ هذا الاستدراج - صياغة مزدوجة، إذ هي مجرد تساؤل هادئ في الظاهر، يحمل في باطنه إحساساً بالمرارة، يؤدي بالضرورة إلى توتّر عنيف بسبب حدوث الموت.

وقــد وظف الشاعر في سبيل إرساء توثب الحركة عــدة عناصــر أولهــا: العنصر الأسلوبي ويتمثل في بدء المقطــع بالاســتفهام؛ فقد جرى الاستفهام بالهمزة (أ) في (أمن المنون...) وبــ(ما) في (مال لجسمك شاحبا...) و(ما لجنــبك...)، أي فــي ثلاثة أبيات متوالية. ولا شك أن هذا التوالــي لــيس عفويا، فعلى الرغم من أنه "يوحي بالحيرة والغمــوض المرتبطين باللحظة الحاضرة، فإنه بطريقة ما نــوع مــن "استشراف المستقبل" الذي يهدف إلى توضيح معالم شخصية راوي الحدث.

فهــذه الاســتفهامات مثلت استدراجاً له كي يفضي بأســباب: "التوجع"، و"الجزع"، و"الشحوب"، و"الاستغراق الــتام" فــي عمــل من الممكن أن ينجزه غيره من الخدم

والمساعدين، و"عاصفة القلق" التي ألمت به. وهي الأسباب التـــي نالت من ملامح وجهه وأضعفت من كيانه الجسدي، وكشفت عن الحركة النشطة المتمثلة في طائفة من الوقائع المتصـــلة المتوالـــية؛ فقـــد أصـــابه الموت بحسرة شديدة فانهمرت دموعه ولم تجف فأصابها (العور)، واختل توازنه واضطربت نفسه واكتأبت، وزهدت الحياة زهداً جعلها تدنو بشـــدة مـــن المصير الذي احتوى أبناءه. وعلى الرغم من إظهـــاره الـــتجلد والصبر، فإنه في حالة أسى مستمرة من آثار الموت القاسية.

[٣]

والـــزاوية الثانـــية: هي "التنويع البلاغي" يتعين في عـــدد مـــن القـــيم الفنية المؤثرة، لأنها تعزز حالة الحزن العارمة الذي تنطوي عليها هذه الافتتاحية.

القيمة الأولى: "تنويع الضمائر"، أو الانصراف من صـــيغة إلى صيغة أخرى مباينة لها بغرض إحداث تلوين مؤثـــر لـــلأداء، لا يهـــدف بـــه الشاعر إلى مجرد تجميل

الأسـلوب، وإنمـا يهـدف إلى "خلق المعادل الموضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه"[1]. ولعل هذه القيمة تـتوافق مـع معنى "الالتفات" عند البلاغيين والنقاد العرب القدامـى مـثل الأصمعي، والمبرد، وابن المعتز، وقدامة وغيـرهم[2]، الـذي هـو حديث نفسي متعدد الضمائر أو مونولوج داخلي Monologue بالتعبير الحديث فقد استخدم

---

(١) الدكتور رشاد رشدي: ما هو الأدب – الأنجلو المصرية ص٢.

(٢) أول مـن نبّه إلى الالتفات هو الأصمعي (–٢١٦هـ) عندما قال لاسحاق الموصلي: أتعرف التفات جرير؟ فقال: وما هو؟ فأنشده (الأصمعي):

أتنسى إذ تودعنا سليمى بعود بشامة سُقي البشام

ثـم قـال معلقـاً: أما تراه مقبلا على شعره إذ التفت إلى الشام. ابن رشيق العمدة ٤٦/٢. ط الجيل. بيروت. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. وقـد عينه ابن المعتز (–٢٩٦هـ) بقوله "هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلـى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومثاله قول الطائي (أبي تمام) وهو الانتقال من المخاطب إلى المتكلم:

وأنجدتم من بعد اتهام داركم فيادمع انجدني على ساكني نجد

وقول جرير وهو الانتقال من المتكلم إلى الغائب:

طرب الحمام بذي الأراك فشاقني لازلت في غلل وأيك ناضر

كـتاب الـبديع ص٥٨ ومـا بعدها. تحقيق كراتشو فسكي. ط دار الميسرة – بيروت ط (١) ١٩٧٤.

الشـــاعر "ضمير الخطاب" الموجه إلى نفسه في قوله (أمن المنون وريبها تتوجع؟) قاصداً دعوتنا إلى الإطلاع الفوري عِلـــى داخله المتحرك بالألم من فكرة الموت. ولأنه مؤمن بـــه، فقــد جعــل هذا الخطاب النفسي في صيغة "استفهام إنكـــاري على طريق النهي" كما يقول التبريزي[١]، مريداً بـــذلك استنكار الاعتراض على وقوعه، "لا طلب الإفهام" لأنه "وجه الكلام نحو نفسه"[٢].

كمـــا جعــل هذا الخطاب في صيغة "تقديم ما حقه التأخيـــر"، إذ الأصل (أتتوجع من حوادث الدهر؟)، أي أن همـــزة الاســـتفهام تطلب الفعل، ولكنها دخلت على صيغة الحـــرف ومجـــروره (أمـــن المنون)، لعلة فنية، وهي أن المـــوت يمـــثل أهمية دونها أية أهمية أخرى، لأنه يمس الوجـــود الإنساني كله، والألفاظ الدالة عليه في هذه الحالة،

---

(١) شرح المفضليات: القسم الثالث. تحقيق علي محمد البجاوي – دار نهضة مصر – ص١٣٩٧ – ١٣٨٩.

(٢) السابق ص١٣٨٩.

كألفـــاظ الفناء والمنون والمنية والعدم... أسرع إلى الذهن مـــن أيــة ألفاظ أخرى، ولا سيما إذا كان الموت قد أسقط الأبناء الواحد تلو الآخر كما هو الحال هنا.

وقــد حافظ الشاعر على توثب الحركة الداخلية عن طــريق التعبيــر بصيغة إخبارية عن غائب بقوله (والدهر لــيس بمعتب من يجزع)، وهي صيغة تمثل انتقالاً مفاجئاً قصــد بــه لفــت نظر المتلقي إلى حكم أو قرار لا يمكن مناقشـــته، وهــو قطع الأمل في إمكان الاعتراض الذهني علـــى فكرة الموت، كما تمثل – الصيغة – تحقيق علة فنية وهي أن "الانتقال المفاجئ غير المنتظر يفيد حسن التطرية لأسلوب الكلام تنشيطا للمستمع"[1] أو المتلقي، وأن ارتباطا وثـــيقا قــد تمَّ بين صيغتي الخطاب الذاتي، والإخبار عن غائـــب من جهة أن "التوجع" من وقوع الموت أمرٌ لا يرده "جزع" منه ولا رفض له.

---

(١) الدكتور حفني شرف: التصوير البياني مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧١ ص٤٢٨.

القيمة الثانية هي "الوصف البياني" الذي يشير إلى حركة متوثبة في القص. ونعني به – هنا – الوصف البسيط المباشر، والوصف الفني المركب. أما الوصف البسيط فهو: الأوصاف التي وصف بها الشاعر الدهر (في البيت الأول): فهو لا يرحم ضعيفا ولا يتأثر بشكوى شاك لأنه صلب، شأنه شأن الموت، إذ إن حركة الحياة لن تتوقف لموت أحد، كما أن النهر لن توقفه عقبة أو عائق، وكذلك الأوصاف التي خلفها على الجسد من "شحوب" (البيت الثاني) – وعلى "الجنب" من قلق (الثالث)، وعلى "النفس" من مرارة وحسرة، وعلى "العين" من دموع منهمرة لا تكف (الخامس)، وعلى "حياته" من إعياء ونصب ويأس (السابع)، وعلى نفسه من تجلد وتماسك (الثاني عشر)، وعلى التجمع الإنساني من التئام ثم تفرق (الخامس عشر).

وقد عزز الشاعر حركة هذه الأوصاف، باللون الآخر وهو الوصف الفني المركب. ونعني التصوير الذي

يتـــنوع – هـــنا – إلى نوعين هما "التصوير بالاستعارة"، و"التصوير بالتشبيه" ويمثل النوع الأول: الشطر الثاني من البيت الثامن:

(............. وإذا المنية أقبلت لا تدفع)

قاصـــداً بـــه التعبير عن حركة الموت بوصفه كائنا حـــياً شرســـاً لا يمكـــن مغالبته. حيث استعار لفظ "المنية" للكائن الحي على سبيل الاستعارة المكنية، ويمثل هذا النوع أيضاً البيت التاسع:

(وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع)

الـــذي أراد بـــه أن يصـــور فاعلية الموت وعنف حركته باعتباره طائراً جارحاً ذا أظافر حادة إذا نشبت في الجســـد فشـــلت كل الرقى والأحجية والتمائم في تخليصه ونزعه منها. وهذه الاستعارة كسابقها مكنية[1] لأن الشاعر قد استعار لفظ المنية للطائر الجارح.

---

(١) القزويني: الإيضاح ص٣١٨.

ومـــن البين أن هذا النوع من التصوير الفني قد أمدَّ أســـلوب الشــطر، وأســـلوب البيت بطاقة خاصة هي "قوة الإقـــناع الفنـــي" من جهة نظام التأليف فيهما، فقد قام على تناســـي التشـــبيه، وذلك بحذف أحد طرفيه (المشبه به) أي (الكـــائن الحي الشرس) و(الطائر الجارح)، واستعار لهما صـــيغة المنية. وهذا النظام يدفع المتلقي إلى بذل الجهد في إدراك سرّه غير المألوف له الخفيّ المستور عنه. فالصورة الأدبية التي لا تقدم نفسها بسهولة ويسر فتحتاج من المتلقي إسهاماً ذهنيا للكشف عنها، هي أكثر علوقا في النفس وأشد بقـــاءً في الذاكرة، وأكثر إثارة للحس والعاطفة وأعمق أثراً في الوجدان.

ويتعـــين النوع الثاني (التصوير بالتشبيه) في البيتين العاشر والحادي عشر:

فالعـــين بعـــدهم كـــأن حداقها سُـــملت بشوك فَهْي عُورٌ تدمع
حتـــى كأنـــي للحـــوادث مروةٌ بصـــفا المَشرَّق كل يوم تُقْرَعُ

لقـــد أراد بهـــذا التصـــوير تقديم صورة لأثر وقع الكارثـــة على نفسه، ذلك أن العين، في البيت الأول ظلت

تسكب الدموع حتى أصابها الفساد والعوار، فكأنها فقئت أو سملت بشوك مدبب، أي أنه عمد إلى تشبيه أحداق عينه المستمرة في البكاء حتى عميت، بعين فقئت بشوك بجامع ضياع البصر. والصورة على هذا متحركة في نطاق حركة القصّ. وقد استتبع ذلك أنه في البيت الثاني صار "مطافاً للمصائب تعروه وتدوسه، فهي في وطئها بمنزلة تلك المروة"[1] أي أنه صور أو شبه نفسه التي تهاوت عليها المصائب، بحجر أبيض تقرعه أقدام الناس، سواء المواسين من الأصدقاء، أو الشامتين من الأعداء. فالصورة على هذا متحركة كذلك في نطاق حركة القص.

ويقوّي هذه الحركة أن طرفي الصورة المفردين قد قيّد الشاعر كلا منهما أو خصصه بقيد متحرّك، هو توالي الحوادث وتراكمها عليه، الحادث وراء الآخر في الطرف الأول. على حين خصص الطرف الثاني بقيد متحرك أيضاً وهو "تعاقب الأقدام" وتهاويها قارعة الحجر في كل مرة

(١) المثل السائر لابن الأثير ٢١٦/٣ عن تصور تشبيه المفرد بالمركب.

دليلاً على توالي المصائب عليه. وهذا القيد في الطرفين قد أمدّ الصورة بالحركة المتوترة.

ومن الملاحظ أن الشاعر قد وظّف من أجل اتصال توتـــر الحركة – التصوير الفني بنوعيه. ولكن ثمة سؤال يطرح نفسه: لماذا قدّم التصوير الاستعاري على التصوير التشـــبيهي؟. إن الســـرّ فـــي هـــذا الـــتقديم يتعيّن في "قوة الإحساس الحاد" بسبب الكارثة وأساسها. فهذه القوة أحدثت في نفس الشاعر الراوي توتراً عاليا تجاه الموت فعمد إلى "المغـــالاة في التفنن" التي يناسبها التعبير الاستعاري الذي يعـــد أكثـــر تطـــوراً من التعبير التشبيهي الأقل فنية منه، بغـــرض التطهير أو الخلاص من الانفعال الحاد. وإذا بدأ الشاعر بالصورة الفنية المعقدة الخافية – كالاستعارة – دلّ هذا على شدة اهتمامه بالمعنى الذي قصد التعبير عنه بهذه الصورة، وعلى أنه يتوسّل بها للتأثير في المتلقي واستثارة وجدانه.

ولكـــن هذين التصويرين قد أدّيا وظيفة فنية، حيث أحـــدثا تطويـــراً للحـــركة أو تصعيداً لانفعاله – بدلاً من التطهيـــر أو التخلص منه – إلى نقطة الذروة، التي جعلت عينـــيه تنهمـــر بالدموع المتصلة حتى ضعفتا، وردت إليه إحساسه بوقع أثر توالي موت أبنائه واحداً بعد الآخر حتى سقم جسده، ووهنت نفسه. ولم يخف هذا التصعيد التظاهر بالتماسك والتوازن في البيتين (١٣،١٤)، بدليل عودته إلى ذكر إحساسه بالفجيعة في البيت (١٥) وبالحسرة والمرارة في البيت (١٦).

القـــيمة الثالثة هي "التكرار البلاغي" الذي تمثل في تكرير عدد من الصيغ مثل تكرير صيغة "المنون" (بـــ ١) والمنـــية (بـــ٨، وبـــ١٠) ومعناها جميعا الموت، ومثل تكرير صيغ "الريب" ثلاث مرات في (بـــ١) "وريبها" وفي (بـــ١٣) و(بـــ١٥) (وريبه). ومثل تكرار كلمة "أودي" مـــرتين في (بـــ٤،بـــ٥)، وتكرار كلمة (هوى) مرتين في (بـــ٧) وتكرار مضجع مرتين في (بـــ٣).

إن تكـرار الصـيغ هكذا، له "دلالة" و"وظيفة". أما الدلالـة: فتـتحدد في التوصيف النفسي، أو إظهار معاناة الشاعر وتألمه أمام هذا الحدث العظيم؛ فكلما كان الإحساس بالكارثـة شديداً عنيفاً - تزاحمت على الذهن ألفاظ وصيغ بعينها وتكررت عاكسة بذلك التكرار "شدة الاهتمام" بمعاني تلـك الصيغ المكررة. فتكرار صيغة (المنون) وهي بمعنى المـوت، تـدل على إحساس حاد به وضرورة التسليم به. وتكـرار (الـريب) بمعنى المصيبة، والحادث الجلل، تفيد الاستسـلام والخضـوع. ودل تردد (أودى) على التحسّر وخيبة الأمل، على حين أشارت (هوى) المتكررة إلى تمكن الحـزن والأسـى، ودل توالي صيغة (مضجع) على القلق والتوتّـر. وجميع هذه الدلالات تستهدف معنى واحداً وهو "تقريـر المعنى المراد وإثباته"[١] في نفس المتلقي، أو يريد الشاعر بالتكرار صرف العناية بالمعاني لتثبت وتتقرر عند

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر ٣/١٠.

السامع أو القارئ[1]، خاصة إن محور التكرار هو "الرثاء" وهـــو معنى شعري يناسبه هذا الفن البلاغي وذلك "لمكان الفجـــيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع"[2] على نحو ما نرى في رثاء تميم بن نويرة[3].

وقالـــوا: أتبكـــي كـــل قبر رأيتهُ — لقبر ثوى بين اللوى والدكادك؟
فقلت لهم: إن الأسى يبعث الأسى — دعونـــي فهـــذا كله قبر مالك

وأمـــا وظيفة التكرار في نطاق حركة القص فتتمثل فـــي تصـــعيد الإحساس بالمعنى المراد وتنميته؛ من حيث الـــبدء بالصيغة على نحو من التوثب الذي يوشك أن يغادر أو يفـــارق منطقة السكون، ثم يجيء التكرار لنفس الصيغة لـــيكون عنصـــر تحـــريك للحس الحركي؛ فتعبير الشاعر (بالمـــنون) يمثل بداية حركة نفسية تجاه الموت نتيجة وقعه المفاجـــئ لكـــنها إيجابية غير رافضة (بـــ١) ما تلبث أن

(١) السابق ٣/١١.
(٢) السابق ٢/٧٦.
(٣) السابق ٢/٧٦.

تنشـط باندفاع في (بـ٩)، وأن تتغلب على كل من ينبض بالحياة، فتتراجع أمامها التمائم والرقي والأحجية (بـ١٠).

وذكـره الـريب (ريبها) في (بـ١) أفاد أيضاً بدء الحـركة النفسية الإيجابية، التي تتطور بالتكرار كاشفة في (بـ١٣) عن خاصية "الصلابة" أو التحمل وضبط النفس، لمـواجهة الكارثـة بقـوة نفسية لا تستكين لها، هذه القوة المتحركة التي لم تضعف، بل ظلت على نشاطها رغم وقع الفجـيعة وإساءة الدهر إليه (بـ١٥) ويعين على استمرار هـذا الـتوثب في مواجهة حوادث الدهر "إنه لا يسلم على نوائبة شيء"[١].

وأمـا صـيغة (أودي) فقـد عملت كذلك في نطاق التصعيد، فأودي الأولى (بـ٤) أفادت حركة ترحيل الأبناء بـالهلاك. وجـاءت الثانـية مكررة في (بـ٥) لتدل على تواصل الحركة في وقعها عليه وتأثيرها فيه بحركة شعور داخلي هو شعوره بالحسرة التي أنهرت دموعه.

---

(١) التبريزي: شرح المفضليات: ١٤٠٩.

علــى حين دلت (هواهم) التي جاءت بعد (هويّ) – على سرعة في الحركة، ذلك أنه بهذه الصيغة المكررة، قد جعل أبناءه كأنهم هووا وأحبوا الذهاب إلى المنية لسرعتهم إلــيها وهــم لم يهووها في الحقيقة[1]، وقد تواصل الشعور بالسرعة – بتساقطهم موتى واحداً بعد الآخر.

وقد عكست صيغة (المضجع) المكررة في (بـــ٣)، حـــركة نفســية، دلــت على حركة التوتر الناشئة عن وقع الكارثـــة، هـــذا الوقع الذي بدا مثل مجموعة حصى مدبب تحــت جســـده، يمـــنعه من النوم ولا يريحه، فجسده دائم الحركة لا يهدأ ولا يسكن، قاصداً بذلك الإشارة إلى حركة التوتر النفسي العارمة.

القــيمة الــرابعة: إيحاءات الحذف البلاغي، الذي تعرضت له بعض جمل هذا المقطع. على نحو ما تمثل في (بـــ١ من يجزع..) و(بـــ٣ أودي بني من البلاد فودعوا..) و(بـــــ٤ وعبـــرة لا تقلـــع) و(بـــ٩ فإذا المنية لا تدفع..)

---

(١) ابن منظور: لسان العرب ص ٢/٦٤٠.

و(بــــ٦ ألقيت كل تميمة لا تنفع)، و(بـــ٧ بصفا المشرق كل يوم تقرع).

فقـــد مثل هذا النقص أو الحذف قيمة فنية من حيث الوظيفة، ومن حيث الحركة. أما الوظيفة الفنية فتتحدد تبعا لموقف المحذوف، أو الناقص في الجملة أو العبارة، بمعنى أن ثمـــة وظـــيفة للمحـــذوف الفاعـــل تختلف عن وظيفة المحـــذوف المفعول، تختلف عن وظيفة شبه الجملة (الجار والمجـــرور) المحـــذوف. فحذف فاعل الفعل (تدفع) وهو أحـــد، يفيد فنيا كما يقول البلاغيون – من حيث دلالته على "الإيجاز والقصد" الشكلي الظاهري، وعلى الإشارة إلى أنه معلـــوم للمخاطب، فلا حاجة إلى ذكره ما دام قد عرف من ســـياق التعبيـــر. وحذف المفعول من جملتي (فودعوا) أي الحـــياة، و(لا تـــنفع) أي أحـــداً، يفـــيد ذلك الاختصار أو الإيجاز، وتقرير المعنى في النفس، والتعميم.

وأما حذف شبه الجملة (الجار والمجرور) من جمل (مـــن بجـــزع) أي مـــن المـــوت، و(لا يقلع) عن البكاء.

و(تقــرع) بالأقــدام. فــإن هذا الحذف يدل على أنه معلوم للمتلقــي ممــا تقدمــه من صيغ وعبارات، وعلى أن عدم التصريح به أبلغ وأكثر فنية مما لو صرح به، فإغفال (من المــوت) مــن الجملــة الأولى (يجزع) أفاد التسليم بحق المــوت، والخضــوع له كواقع لا ينبغي التذكير به ولفت الأنظــار إلــيه. وإهمال (عن البكاء) من الجملة الثانية (لا تقلــع)، دلّ علــى شموخ الشاعر وتماسكه أمام الكوارث. وحذف صيغة (بالأقدام) في الجملة الثالثة (تقرع)، دل على حرصــه علــى تجنب تكرار ما سبق أن علم وعرف من مجموع الكلام المتقدم.

وأما قيمته من حيث الحركة؛ فقد تضمن هذا الحذف حــركة قــص غيــر ظاهرة، لكنها في نفس الوقت تدعو المتلقي إلى الإحساس بها، ومن ثم تيسر له إكمال الناقص أو المحــذوف مــن الجمــل، فجملة (من يجزع) قصد بها المعانــاة والتألم من توالي ضربات الدهر ونوازله المتمثلة فــي المــوت. وهذا التوالي ليس إلا حركة مرادة في بناء

القــص. وبالمثل يقال في جملة (فودعوا) أي فارقوا الحياة بكل ما فيها من حركة وحيوية وكثرة وتكاثر. وهي جميعًا مقصودة تدخل في التشكيل. وهكذا يقال في محذوفات جمل (لا تــنفع) و(لا تقلع) و(تقرع)، من جهة تضمن المحذوف لحركة خفية تدخل في القص وتوحي بها هذه الأفعال.

التبادل الصيغي

في

قصيدة (غادة اليابان) لحافظ إبراهيم

التبادل الصيغي

في

قصيدة (غادة اليابان) لحافظ إبراهيم

حـــين يسلم مبدع النص الأدبي بأن الأدب (أو الفن بعامـــة) كـــيان مؤلـــف من مفردات تتفاعل وتتصارع في داخله؛ وإنه لذلك غير أسير لقواعد المنطق التي يخضع لها العلـــم.. حـــين يسلم بهذه الحقيقة فإن خروجه على الإطار اللغوي المألوف يعتبر في نظر الناقد عملا محمودا وإنجازا مطلـــوبا؛ لأنـــه يصدر في خروجه هذا عن "إجراء باطني وانفعـــال ذاتي" لا تعرفه اللغة المألوفة – ينشد به استفزاز

قـــدرة التلقي في القارئ وإحداث شعور لديه بالإقناع بعمله الأدبي، وتفاعله معه، وإقباله عليه.

ولعـــل هـــذا ما جعل بعض النقاد المعاصرين مثل الـــناقد الإنجليزي المعاصر: أيفور آرمسترونج ريتشاردز *Ivor Rmstrong Richards* لا يـــتحمس كثيـــرا للحكم الـــذي أصـــدره تـــوماس رايمر *Thomas Rymer* الذي يـــرفض فيه شخصية (ياجو)[1] لأنها خارجة على المألوف أو على النموذج الذي حدده أرسطو بقوله: "إن على الفنان أن يحافظ على النموذج مع خلعه صفة النبل عليه"[2].

وقد بين ريتشاردز أن "رايمر" رفض قبول شخصية (ياجو) لأسباب خارجية لا صلة لها بالضرورات الباطنية، أســـباب تتعلق بضرورة المحافظة على النموذج المعروف، والخضـــوع للتقلـــيد ، وقـــياس مدى نجاح رسم الشخصية

---

(١) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، القاهرة ط (١) ١٩٦٣ ص٣٤٢.

(٢) السابق ص٣٤٢.

بالمعاييــر الخارجية، دون أن يدري أن "الأخذ بأي معيار خارجي هو الشيء الخطير في النقد"(١).

إن عملية الاعتماد على الضرورات الباطنية للعمل الأدبــي - كانــت - وما تزال - دعوة قوية ذات هدفين؛ الأول "تنحــية مــبدأ الارتــباط التاريخي *Doctrine of Relevence* الــذي يــدور حوله النص، وهو ما عناه ألن تــيت *Allen Tate* بأنــه ارتباط الأدب بالعالم الذي يمثله وبالمعارف التي تتصل به(٢)، والثاني: إحلال دعوة أخرى تســتجلي الــنص الأدبي ولا تدور حوله، دعا إليها الناقد المعاصــر "ديتشــيس *Daiches*" بقوله: "ولم يكن ما ساء أولــئك الــنقاد "نقــاد المبدأ التاريخي" ذلك التقيم التاريخي لــلأدب فــي حركات ومؤثرات فحسب، وإنما ساهم أيضاً ذلك الاستغلال القصصي السردي للأخبار في سير الأدباء

---

(١) السابق ص٣٤٣.

(٢) د. نصرت عبد الرحمن: فن النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن ط (١) ١٩٨٧ ص٥٧.

الــذي يعلّم في المدارس والكليات في غالب الحال، مزيجا مضطربا من تاريخ الحركات ومن الحكايات الإخبارية. أما الخصائص الحقة التي يتفرد بها كل أثر أدبي، وهي أهم ما هنالك، فلم يحتفلوا فيها على نحو جدّى"(١).

وتأسيســا علـــى ضـــرورة الارتباط الوثيق بالنص الأدبـــي التي يتبناها كل ناقد يبحث في النص عما هو غير مألـــوف وغيـــر عـــادي – يمكـــن القول إن ثمة "خروجا" و"إنحـــرافا" عن اللغة المألوفة العادية – قد تم – على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين.

ويتمـــثل هذا الخروج أو الانحراف في ظواهر فنية عديدة تتعلق بكيفية تقديم القصيدة وعرضها، ومنها ظاهرة "تـــبادل الصــيغة الذاتية والغيرية" أو تنويع ضمائر الأداء الشعري. على نحو ما نرى في قصائد غير قليلة في شعرنا

---

(١) ديفيد ديتشيس: منهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٧ ص٤٩٩.

العربي الحديث، كما نجد في قصيدة "غادة اليابان"[1] لحافظ إبراهيم (١٨٧٢ – ١٩٣٢) التي تحتوي على حالة صراع نفسي واضطراب داخلي متوتر. يقول بادئا القصيدة:

١- لا تلم كفي إذا السيف نبا   صح مني العزم والدهر أبى[2]

فهو يجمع بين ثلاث صيغ متوالية في الشطر الأول ذات ضمائر متنوعة، هي (لا تلم) الدالة على الخطاب الذي يفيد أن ثمة مخاطبا وهميا وجه إليه اللوم بسبب تخلّيه عن سلاحه ودوره العسكري، رغم إيمانه بقيمة هذا الدور، أو أن إحساسا بالذنب يتملكه ويستبد به لإيثاره الحياة المدنية على تلك الحياة العسكرية التي عاشها فترة من الزمن، وصيغتا (كفى) و(منى) الذاتيتين اللتين تدلان على التكلم الإفرادي، والصيغة الدالة على (الغائب) المتمثلة في (السيف نبا) و(الدهر أبى).

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (٣) ١٩٨٧ ص٣٢١ وقد نشرت القصيدة في ١٩٨٦/٤/٦.

(٢) يشير الشاعر هنا إلى إحالته إلى المعاش من عمله كضابط بالجيش المصري. (انظر أحمد أمين. مقدمة الديوان ص٥٤).

فالصـــيغ النوعـــية الثلاث – ترسى اعتقاد الشاعر القلبي في قوة عزيمته وإدارته، ولكن الدهر وما يحمله من أحداث جعله كأنه متهرب من واجبه متخل عنه، وعليه أن يدفـــع عـــن نفســـه أي لوم أو اتهام بالتخاذل، وذلك ببحث إمكانية حدوث "التقصير" لأي إنسان فيقول:

٢- رب ســـاع مبصر في سعيه

أخطـــأ التوفـــيق فـــيما طلـــبا

فبحـــثه إمكانـــية وقوع هذا "التقصير" جعله يوظف (الصيغة الغيرية) (رب) وما بعدها – ذات الضمير الغائب ليســـوغ لنفســـه بهذه "الإمكانية" أي تقصير أو نقص يلحق نفسه، فما دام سعي الإنسان معرضا للخطأ والصواب رغم اجـــتهاده فيه، فإن اللوم ليس بلازم وليس وصفا ثابتا قابلا للاســـتمرار. ولهذا جاء ترحيبه وتقبله لأية "شِدة" يتعرض لها في المستقبل. وهنا يعمد إلى "الصيغة الذاتية" التي تبين لنا استعداد نفسه لتقبل الشدة المحتملة يقول[١]:

(١) الديوان ص٣٢١.

٣- مــرحبا بالخطب يبلوني إذا
كانــت العلــياء فــيه الســببا
٤- عضــني الدهــر ولولا أنني
أوثــر الحســنى عققــت الأدبــا

فقــد تــوالت الصــيغ الذاتــية "يبلوني" و"عقني.." و"أوثر.." و"عققت" لتقدم صورة اعترافية صادقة لنفسه تدل علــى صراع يجري فيها؛ فبينما "يسلم بما ينزله الدهر به" مــن خطــوب وشدائد كانت وتكون سببا في رفعة كل من تعــرض ويتعرض لها - نراه يتمرد على هذا التسليم بعدم رضــائه بمــا يحدثــه هذا الدهر من قطع لأسباب السعادة والاستقرار، ومن إبعاد الخير عنه على نحو ما تفيده صيغة (عقنــي..)، ولكــنه ســرعان مــا يعترف بصيغ (إنني)، و(أوثر..)، و(عققت) المتتابعة - بأنه لولا إيثاره وتفضيله "العاقبة الحسنة" والنهاية الحميدة - لأعلن بصراحة مخالفته لمــا يأتي به الدهر، ولكن كيف يخالف والإيمان به أساس تكتمل به "العقيدة الصحيحة"؟، وما عليه في هذه الحالة إلا

الخضـــوع والتسليم والتحكم في هذا الصراع الداخلي الذي تحفل به نفسه.

ويوقـــف الشاعر تيار الحديث الاعترافي بما يحمل مـــن دلالـــة لينـــتقل منه إلى توظيف الصيغة الغيرية ذات ضمير المخاطب يتحدث من خلاله إلى "الدنيا" فيقول(١):

٥- إيه يا دنيا اعبسي أو فابسمي

لا أرى بـــــــرقك إلا خلـــــــبا

فتوظـــيفه لهذه الصيغة يعني "استحضار تشخيصي" للدنـــيا، يمكّنه من الإفضاء بموقفه منها الذي يتحدد في "قلة اكتراثه" بما يحدث فيها من ارتفاع وانخفاض، ومن عبوس وابتسام، ومن سعادة وتعاسة.

ولكـــي يعـــزز الشـــاعر من هذا الموقف الواضح الحاســـم، وظـــف الصيغة الذاتية ذات الضمير المتكلم (لا أرى..) فهي تأكيد على صدق موقفه أو ما ذهب إليه رأيه

---

(١) السابق ص٣٢١.

فـــيها، وهو توثيق الصلة بالتناقض الذي تبنى عليه، ولذلك فإنه لا يتأثر لأية بارقة أمل أو رجاء قد تظهر فجأة، وكيف تتأثـــر وهـــو يدرك تماماً أن هذه البارقة ليست إلا خداعا وزيفا لن يكتب له البقاء؟.

والظاهـــر أن الشـــاعر توقـــع من يلومه على هذا الموقف فواصل التحدث الاعترافي بالصيغة الذاتية فقال[1]:

٦- أنـــا لـــولا أن لي من أمتي

خـــاذلا مـــا بـــت أشـــكو الـــنويا

وذلـــك ليبـــين أن هذا الموقف نشأ عن "سلبية" أمته تجـــاه عملـــية "التآمر" التي تحاك أمامها دون اعتراض أو رفض، فهذه السلبية تدل على "وَهَن عزيمتها" فخيبت بذلك آماله فيها. وليست شكواه مصائب الدهر، إلا نتيجة طبيعية لإدراكه هذا الوهن الصريح. فضمير المتكلم المستخدم في هذا البيت جاء ملائما باعتبار أن هذا التحديد لطبيعة الأمة صادر عن مجرب معاين لمسيرتها السياسية.

---

(١) السابق ص٣٢١.

ولكـــي يضفي الشاعر على حديثه صفة الحيادية أو الموضـــوعية لجأ إلى الانتقال من الصيغة الذاتية (السابقة) إلـــى الصـــيغة الغيـــرية (الغائبة). وهي قادرة على إعانة الشاعر في التوسع وطرح المزيد من التفاصيل التي تقوى رؤيته، وتدعم موقفه. فيقول[1]:

٧- أمـــة قـــد فـــت في ساعدها
بغضـــها الأهـــل وحـــب الغـــربا

٨- تعشق الألقاب في غير العلا
وتفـــدي بالـــنفوس الـــرتبا

٩- وهـــي والأحـــداث تستهدفها
تعشـــق اللهـــو وتهـــوي الطـــربا

١٠- لا تبالـــي لعـــب القوم بها
أم بهـــا صـــرف الليالـــي لعـــبا

ثم يختم هذا الحديث التفصيلي بخاتمة هدفها: التمهيد بسرد قصة شارك في حدثها يمكن أن "تقابل أو تعارض" –

(١) السابق ص٣٢١.

حالة الأمة؛ فإذا كان الضعف وغياب الاكتراث، قد نالا من أمـــته حتى لقد نسي أبناؤها واجبهم نحوها - فإن بطلة هذه القصــــة قـــد ضربت المثل في التفاني، والتضحية بالنفس لمواجهة العدوان الروسي على وطنها، أي أن الشاعر عقد مقابلـــة أو مقارنة بين موقف الأمة المتخاذل، وموقف الفتاة القـــوي، مـــن أجـــل حمايـــة "الحق" والدفاع عنه. وذلك لاستخلاص (العبرة) وإفادة المتلقي من عقد هذه المقابلة.

ولكـــن إفادة المتلقي لا تتأكد إلا بقوة "الإقناع" الذي يعتمد على اعتقاده باشتراك الشاعر في حدث هذه القصة. ولذا وجدنا الشاعر يتحول من الصيغة الغائبة التي قدم بها الأبـــيات (٧-١٠) إلـــى الصـــيغة الذاتية في حشو الشطر الأول مـــن البيت الحادي عشر ليدل على علاقته المباشرة بحدث القصة فيقول(١):

١١- ليـــتها تســـمع منـــي قصة
ذات شـــجو وحديـــثا عجـــبا

(١) السابق ص٣٢٢.

وإذ تمـــت التهيـــئة النفسية، للمتلقي نتيجة إقناعه – يطـــرح الشـــاعر تجربته ذات المعنى المضاد لحال أمته، وذلـــك بتوظـــيفه الصـــيغة الدالة على المشاركة والمعاينة الماثلة في البيت التالي[1]:

١٢– كنت أهوى في زماني غادة

وهـــب الله لهـــا مـــا وهـــبا

فقـــد استعمل الشاعر صيغة (كنت أهوى..) ليأخذنا معه في رحلته إلى داخل نفسه، لكي يطلعنا على قضية هذه الفتاة التي كان لها عاشقا. ومن غيره يمكنه أن يطلعنا على هـــذه القضـــية؟، إنه بحكم اتصاله بها تعرف على نوعية شخصيتها، فوقف على صلابة نفسها، وقوة إرادتها، وشدة انتمائها إلى بلدها الأصلي، مما يجعلنا نتقبل إيثارها الرحيل – دفاعـــا عـــنه، وتضحية من أجله – على البقاء، عاشقة ومعشوقة، سالمة من الخطر، بعيدة عن الأذى.

---

(١) السابق ص٣٢٢.

وقـد أتـاح لـه استخدام الصيغة (الغائبة) أن يقدم وصفا ماديا للفتاة فيقول(١):

ذات وجـه مـزج الحُسْـنُ به
صـفرةً تنسـى الـيهودَ الذهـبا
وأتـت تخطـر واللـيل فتـى
وهـلالُ الأفـق فـي الأفـق حبا
ثـم قالـت لـي بثغـر باسـم
نظـم الـدرّ بـه والحَبَـبا

فهـذه الصـيغة تجعلـه حر الحركة، وقادرا على الإخـبار عـنها، كمـا تجعل المتلقي مستثار الحس، نشط المـتابعة، لأنها تعني تحول القص من أداء إلى آخر فيظل مرتبطا بقصة هذه الفتاة.

ولكنه عندما أراد أن يقربنا بشدة من "فكر الفتاة" لجأ إلـى الصيغة الذاتية، حتى تتمكن بواسطة التعبير بضمير المـتكلم من أن تبوح بحقيقة شعورها الفياض تجاه وطنها

(١) السابق ص٣٢٣.

الـــذي يحـــارب ضـــد الغزاة، وحتى يستطيع إشراكنا في الإحساس بهذا الشعور، فنتحد به ونتعاطف معها، وذلك في الأبيات (١٣-١٥) على سبيل المثال. يقول على لسان هذه الفـــتاة إجابـــة عـــن تساؤل مطوّل مثير له، عما يمكن أن تصـــنعه فـــتاة رقيقة مثلها في حرب لا يناسبها إلا سواعد الرجال (ويك ما تصنع في الحرب الظبا؟!).

قلـــتُ والآلام تفـــري مهجتـــي
ويكِ ! ما تصنع في الحرب الظبا؟
مـــا عهـــدنا الظبـــى مسْـــرحا
يبتغـــي ملهـــى بـــه أو ملعـــبا
ليســـت الحـــرب نفوسا تشترى
بالتمنـــــي أو عقـــولا تســـــتبى

- فقد قالت الفتاة تواجه هذا التساؤل المثير:

١٣- أنـــا إن لم أحسن الرمى ولم
تســـتطع كفـــاي تقلـــيب الظـــبا
١٤- أخدم الجرحى وأقضى حقهم
وأواســـى فـــي الوغـــى من نكبا

١٥- هكــذا (المــيكاد) قــد علمنا
أن نـــرى الأوطـــان أمـــا وأبـــا

ويلاحــظ أن الصــيغ التبادلية في هذه الأبيات من القصيدة – كانت تنشأ دائما نتيجة تساؤل، أو شعور مضاد – يحمــل كل منهما نوعا من الصراع الحركي داخل نفس الشاعر الراوي.

وعلــى الرغم من أن هذا الصراع قد ارتبط بتعبير مــواز للموقــف النفســي لــدى الشاعر تمثل في القصة الارتدادية للفتاة فإنه لم يكن نابعا من "موضوع نام متطور" كما نرى في غير قصيدة من شعرنا العربي الحديث.

البنية الزمنية

في شعر محمود حسن إسماعيل

البنية الزمنية

في شعر محمود حسن إسماعيل

تتجلى في بعض قصائد محمود حسن إسماعيل صيغ ذات إطار زمني "ثنائي"، وصيغ ذات إطار زمني "متعدد"، مثل قصيدتي (التراب) و(مع الشمس)، حيث ينتقل الشاعر فيهما من التعبير بالزمن الحاضر إلى التعبير بالزمن الماضي، أو ينتقل بأحدهما إلى المستقبل، وقد يجمع في مواضع من القصيدة بين الأزمنة الثلاثة.

ويمكن للفاحص أن يطلق على هذا التنوع وصف "الزمن الشعري"، الذي يتسم بالاستدارة والتقطيع، ويهدف إلى تحقيق عنصر "المفارقة الزمنية Parachronism"

التي تعني بذكر الحدث الماضي في معرض تناول الحاضر أو المستقبل وذلك لتأكيد المعنى المحوري للقصيدة.

"أمـــا الجمـــع بـــين الماضي والحاضر" فيظهر في قصـــيدة (التراب)، التي يمكن تقسيمها إلى مقطعين، يقول في المقطع الأول:

"ســـجدنا علـــيه وطال السجود
فقمـــنا نـــدوس علـــى جبهته
ومن صدره انشق فينا الوجود
وفـــي صدره ارتدّ عن خطوته
وطـــال المسير، ودرنا، وعدنا
ســـكونا دلـــيلا علـــى راحـــته
وعـــاد كمـــا كـــان فـــي قلبه
شـــعور ضـــريرا علـــى ذرته"

(ديوان: قاب قوسين ص٢٢٢)

فقـــد صاغ الشاعر المعنى المحوري للأبيات بزمن مـــاض تحدث من خلاله عن التراب بوصفه حقيقة واقعية

تتصـــل بالإنســـان، لها طاقات فعالة؛ من حيث إن التراب ســبب فـــي الوجود الإنساني؛ فلولاه لما دبت فوق سطحه حياة البشر، ولما تشكلت به حضارات الشعوب. وهو شاهد على حالات الارتفاع والهبوط والانتصار والهزيمة.

وقــد آثــر الشاعر أن يصوغ حقيقة التراب بصيغة تقريرية ماضية تفيد توضيح هذه الحقيقة أكثر من أي زمن آخر، من حيث قربها من إدراك المتلقي ووجدانه.

ولكـــن الشـــاعر في المقطع الثاني عمد إلى تحويل صـــياغة المعنى بهذا الزمن إلى صياغته بزمن آني لدلالة فنية وذلك بقوله:

"تـــدور الـــرياح بأنفاســـــه
وتجـــري الأعاصير في كأسه
ويهتـــز شـــيء بإحساســـــه
يلـــف السـيـاط على كل حيّ
ويجـــري الفناء إلى كل شي"

(السابق ص٢٢٢)

فدلالـــة صـــيغ هذا الأداء بمتعلقاتها وهي [تدور – تجـــري – يهتـــز – يلـــف – يجري] – تتضح في أن هذا الحاضر للتراب يتضمن معنى "التحرك الحتمي" من حركة الـــزمن الماضـــي إلى سكون الزمن الحاضر، كما يتضمن النتيجة التي نشأت عن نشاط هذا التحول؛ فإذا كان التراب فـــي المقطـــع الأول قـــابلا للحركة باعتباره وعاء لحركة الكـــائن الحـــي وسلوكه، وإمكانات الخلق وشعائره – مما اقتضـــى تأدية ذلك بصيغة الماضي – فإننا نراه قد اشتمل أيضاً على سكون حياة هذا الكائن وخمود حركته. وكلاهما (الحركة والسكون) يتوافقان مع دلالة التراب على أنه بداية الكائن ونهايته أو ميلاده وموته.

وأمـــا "الجمـــع بـــين الحاضر والمستقبل" فنراه في قصـــيدته (مـــع الشـــمس)، التي بدأها بزمن حاضر يلائم العلاقـــة التلازمـــية التي تربط البشر بالشمس، فهي علاقة متصلة ودائمة ندركها بقوله:

"جبيـــــــنها حـــــياه،

وخطـــوها حـــياة

تمـــس كـــل هامـــد

فتنـــبت الحـــياه"

(ديوان نهر الحقيقة ص١٣٠)

فالتحولات النوعية لموجودات الكون – ليست سوى مظاهـــر لواقع العلاقة بالشمس وأدلة على ديمومتها. وهذا يعنـــي "ثـــبات" تلك العلاقة التي تنشد التعبير عنها بصيغة زمنـــية آنية، على نحو ما تعين في الجملتين الإسميتين في البـــيت الأول. والجملتـــين الفعليتين في البيت الثاني؛ فقد تـــوافقت آنـــية الـــزمن مع "طاقة الشمس" التي تتدخل في تواصـــل حـــياة وعطـــاء الكـــائن الحي الخاضع لأحوالها المخـــتلفة بالضـــرورة. ولتأكيد هذا التلازم واصل الشاعر التعبير عن هذه الطاقة المؤثرة ببنية الزمن الحاضر هكذا:

"رأيـــتها بحـــرا من الدماء

أمـــواجه تختـــرق الفضاء

وتجذب الأرض إلى السماء

تحكـــي لكــل كـــائن حكاية

خـــتامها يصـــور الـــبداية

تقول للزهرة: أين عطرك؟

تقـــول للكروم: أين خمرك؟

تقـــول للكروم: أين خمرك؟

تقول للنعسان: أين عمرك؟

قـــم للحـــياة أمـــلاً جديـــداً

يـــذوب الأغـــلال والقيودا"

(السابق ص١٣٠)

يقضـــي الســـياق العـــام للأبـــيات أن تكون صيغة (رأيتها ..) الماضية دالة على الزمن الحاضر، لأنها تشير إلـــى اســـتمرار كـــون الشمس بهذا الوصف، حيث يراها الشـــاعر (بحرا من الدماء) كما رآها هو وغيره في الزمن البعيد أو القريب.

وإذا كانـــت الشمس سببا في الحياة التي لا تخلو من "الصـــراع الدموي" من جهة – فإنها من جهة أخرى توجّه

أطـــراف الصــــراع وصنّاعه إلى طلب الرحمة من السماء على نحو ما تفيده صيغتا (تخترق ..) و(تجذب ..).

ولتأكــيد هــذا الــدور عمــد الشاعر إلى "تأطير" تصــويرها بالــزمن الحاضر، وهي تتولى حكاية الصراع الــدائم بــين الكائــنات منذ أن فرض عليها وحتى نهايتها المحتومة، كما نرى في صيغتي (تحكي ...) و(تصور...)، وإن دلــت هاتــان الصــيغتان على الماضي؛ لأن كلا من الحكــي والتصوير ليس وليد الحاضر فقط، بل هو مقترن أيضــاً بالشــمس، مــنذ أن قدّر لها الله تعالى هذه الوظيفة المؤثرة.

وأمــا "الجمــع بــين الصيغ الثلاثة" فإنه يتعين في "الدفقات التساؤلية" المزيحة لخبرية الصياغة المبينة لطبيعة الشــمس؛ فهــي بحكم دورها الاستمراري الجامع للماضي والحاضر كما قلنا – قد طرحت أسئلة ومْضية تكشف عن دلالــة طرح سؤالها على كل من الزهرة: (أين عطرك؟)،

والكــروم (أين خمرك؟) والنعسان: (أين عمرك؟) باعتبار كمون هذه الأسئلة في زمني الماضي والحاضر - بل هي كامــنة في الزمن المستقبل من حيث اشتمالها (أي الأسئلة) علـــى معـــان تدل على حركة حيوية انتظارية، تبحث عن أفعال حركية لم تحدث بعد، تثير "مشاعر التوقع" التي تؤثر في رؤى المتعاملين مع هذه الأفعال أو المستقبلين لها. وقد دعـــا هـــذا الـــتوقع الشاعر إلى توظيف الصيغة الأمرية (قم...) الموحية بأمل منتظر، وذلك بقوله:

"قـــم للحياة أملاً جـــديداً
يذوّب الأغلال والقيودا"

فتحقـــيق الأمل الجديد رهن بإنجاز "آني ومستقبلي"، ومن ثم وظف الشاعر صيغة "التمني" الداعية إلى بذل جهد فـــي المستقبل بأمل إضاءة ماديات الحياة ومعنوياتها، كما صـــنعت الشمس في الماضي، وتصنع في الحاضر، وكما ستصنع في المستقبل، وذلك بقوله:

"يا ليتنا كالشمس نبعث الضياء في الحياة

يـــا ليتنا كالطير يشرب الغناء من ضحاه

والـــحـــــب والإيـــمـــان والـــصـــــلاة"

(السابق ص١٣١)

فكـــل مـــن صيغة الاستفهام والتمني المكررتين في حدود هذا المعنى أومأت إلى الأمل باعتباره قوة قادرة على إنهاض المشاهد المتأمل للدور الحيوي للشمس، وعلى إثارة نفســـه، ودفعها لمحاكاة هذا الدور في المستقبل القريب أو البعيد.

ومـــن البـــين أن "حركة تنقل" الشاعر بين مختلف الأزمـــنة – ســـواء أكانت متقدمة مطردة بوسيلة "الاستباق *PREDICTION*" أم عكســـية متراجعة بطرية الاسترجاع *FLASH BACK* – تثـــري المعنى المحوري للقصيدة أو الـــنص الشعري، فيؤثر بدوره في المتلقي بتنمية أحاسيس التقبل له، والاندماج فيه، والتوحد معه، فيبقى ما قرأه أو ما تلقّاه في ذاكرته زمنا غير قصير، شأنه في ذلك شأن الأدب الخالد.

التصوير التصاعدي

في قصيدة (كان وكان) لفاروق شوشة

التصوير التصاعدي
في قصيدة (كان وكان) لفاروق شوشة

وظـــف بعـــض من الشعراء العرب التصوير الفني للموقـــف الشعري المعين توظيفا يمكن وصفه بـــ"التصاعد البلاغـــي" Climax; gradation الـــذي يتبنى على ترتيب عـــدد من التعبيرات التصويرية بنهج تصاعدي، من حيث اتجـــاه التعبير الشعري إلى المعنى المركزي للقصيدة على نحو متوال وإلحاحي وذلك لإضاءته، والكشف عن جوهره تحقيقا لهدف الاستحواذ على واعية المتلقي وتواصل التأثير فيه أثناء عملية التلقي وبعدها.

نقـف علـى هذا النهج في قصائد لنازك الملائكة، وبـدر شـاكر الـسباب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وفاروق شوشة.

وتدلنا قصائد هؤلاء الشعراء الذين تتمثل في قصائد لهم هذه الظاهرة الجمالية – تدلنا على تنوع التصعيد فمنه مـا يعني شعراؤه بتوالي الصور البرهانية، ومنه ما يفصح عـن تعاقـب الصـور الخبيئة، ومنه ما يلجأ شعراؤه إلى صور الصدمة..

وهذا النوع الأخير "صور الصدمة" برع فيه الشاعر فاروق شوشة في قصائد عديدة وردت في دواوينه[1] ومنها قصيدة (كان وكان)[2] يقول:

١- كان الحفل الصاخب ينشب في لحم الغائب أظفاراً.
٢- وقواطع مسنونة.
٣- والكلمات الوالغة العطشى للدم.

---

(١) فاروق شوشة: الأعمال الشعرية الكاملة. يونيو ١٩٨٥.
(٢) ديوان في انتظار ما لا يجيء ص٣٨٣.

٤- تتاجز أقنعة السادة من فرسان الهيكل

٥- دقوا بسنابكهم إيقاع الموت

٦- ولحن الصرخات المجنونة

٧- الكلمات الطلقات تئز

٨- الكلمات الكلمات تخور

٩- الحفل الوحشي يبارك باسم الهيكل

١٠- باسم طقوس الرب ذبيحة هذا اليوم.

١١- يقدمها قربان ولاء مسعور

١٢- الكلمات الطلقات تمور..

١٣- ويفور التنور

١٤- يختلط الصوت الواحد، ينشق ويصبح أصواتا

١٥- تتقاذف لعبتها

١٦- تتشابك

١٧- تلتحم الأيدي

١٨- تنهار حدود اللعبة

١٩- ينهار السور

٢٠- وأنا في حفل السادة ذاك القروي المبهور
٢١- أبحث عن كلمات لا يعشيها النور
٢٢- أبحث عن خيطي الواهي في جسد التنين المذعور
٢٣- يا من هيأتم لي موتي
٢٤- ردوا صوتي

تشــتمل القصــيدة على "معنى مركزي" غالب هو مجابهــة "مثلب اجتماعي خطير" وهو: "ظاهرة اغتياب من يغيب عن جلسات تدار فيها النميمة"، وكيف أن الشاعر قد عمد إلى بيان خطره وأثره المدمر للبنية الاجتماعية.

ولأن الشاعر قد تأمل هذا المثلب بعين فنان مكترث – فإنــنا نــراه يحاصره بصور متنوعة متلاحقة ومتوالية، وذلــك بغــرض إحــداث "صــدمة شعورية" في ذهن من يدركــون خطــورة "الاغتياب" ومع ذلك لا يكفون عنه ولا يواجهونه، بل أنهم يشاركون في إشعاله وإرسائه، والتمكين لــه على نحو ما صنعوا مع "الراوي" الذي أجرى الشاعر على لسانه تجربة اغتيابه والنيل منه دون رادع أخلاقي أو

ديني، ومن غير أن تكون له فرصة دفع أقوالهم عنه. وهذا مـــا جعل الشاعر يوظف الصور المتوالية الحافلة بطاقات صـــادمة لمشاعر مشاركي جلسات الاغتياب، ومشاعر من لا يشـــاركون فـــيها ولكنهم يصمتون عنها لإحداث عملية تطهير للنفوس الممارسة لها وتنقيتها منها.

وظف الشاعر خمس صور حركية تصعيدية، لتلائم الجلســـات التـــي يعقـــدها مرتادوها للنيل من غائب عنها واغتـــيابه وقـــد اجتهد الشاعر في أن تكون الصور مثيرة لإحساس النفور، وباعثة على التخويف.

أمـــا الصـــورة الأولـــى فإنها ليست مجرد تصوير الأصوات المغتابة بوحش مخيف، بل أن الراوي / الشاعر يعمـــد إلـــى التصـــعيد والامـــتداد من جهة أن الأصوات الصاخبة تجرّد المكان من السكون ليحل بدلا منه الصخب العنـــيف والضجيج الوحشي الذي صار حيوانا بالغ العنف والعدوانـــية، التـــي تصاعدت إلى غرس أظفاره وقواطعه المسنونة في لحم الغائب – الآدمي الذي هو الراوي. تنهش منه وتأكله على جهة "الاستعارة المكنية"..

ويــزيد مــن تصعيد هذه الصورة أنها تنفر من هذا المــثلب الاجتماعــي المدمر، وتستدعي الآية الكريمة التي تنهي عن الاغتياب[1]، وتحذّر منه. فاستلهام الشاعر للمعنى التحذيــري الكائن في هذه الصورة يضغط ضغطا تصعيديا على المعنى المركزي الذي أراده الشاعر واستهدفه.

وأما الصورة الثانية وتتولاه السطور (٣-٨) فيعني بهــا الشــاعر بتصــعيد تصوير الكلمات المغتابة بحيوان مفتــرس شــرس، لأن هذه الكلمات تجرح الغائب تجريحا يماثــل فــي أثــره الجراح الناشئة عن نهش هذا الحيوان لفريســة مــا - ولكنه طوّر هذه الصورة ونماها بأن جعل الحــيوان المهاجم ظامئا للدماء المنهمرة من جسد الضحية، فانطلــق يلغ بفمه ويشرب منها. كما جعل "الكلمات" تنافس وتــنازل طائفــة الفرسان النبلاء التي تستبسل للدفاع عن

---

(١) ســورة الحجرات. آية (١١) ونصها "يا أيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيرا من الظــن. إن بعض الظن إثم، ولا تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضا، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه".

المقهـــورين واســـترجاع حقوقهم المسلوبة. إن الكلمات قد تفوقت على هذا الجهد الشريف.

كمـــا جعلهـــا تمـــتد أيضا بكونها طلقات رصاص تتوالـــى وتحـــدث "أزيـــرا" كأزير الطائرات يثير ضجيجا أصـــاب المستمع بصمم أذنيه وبألم في قلبه، وهذه الكلمات فـــي ضـــجتها مثل "خوار" بقر صاخب يشرخ سكون الليل ويجـــرح هـــدوءه، ويبعث في نفوس المستمعين إليه الكآبة والتشاؤم. فالتصعيد التصويري على هذا النحو يمضي في اتجـــاه المعنـــى المركزي الذي طرحه الشاعر في مجمل أبياته.

ويعمد الشاعر في الصورة الثالثة إلى هذا التصعيد فنـــراه في السطور (٩-١١) قد عقد هذا الحفل الاغتيابي، ليشـــارك فيه "ضيوفه" الذين انطلقوا في تناول هذا الغائب الضحية الذبيحة. فكلاهما قد انتهج حربا شرسة لا نُبل فيها ولا شرف، ينازلون فيها محاربين شرفاء، أخفقوا في وقف هـــذه الشراســـة الآثمـــة والحـــدّ منها بسبب رغبة هؤلاء

الضـــيوف في الإيذاء القاتل، وإعلان ولائهم لهذا المضيف وتقربهم منه.

وأمـــا الصورة الرابعة التي تضمها السطور (١٢-١٩)، فقد صور فيها كلمات الاغتياب المتدافئة المندفعة من أفواه المغتابين تصويرا ناميا وتصعيديا، فهي بهذا الوصف طلقات رصاص مدوية وهي لذلك تثير "المشاعر المحايدة" إثارة تجعل الدم يفور ويتجاوز حدوده المعروفة.

ولكـــن الشـــاعر مـــا لـــبث ان طور هذه المشاعر وصـــعدها بإبـــراز مـــزيد من الصور الخاصة بالصوت المغـــتاب. فكل صوت يتحول بقسوته وخطورته إلى طائفة من الأصوات الضارة العاتية التي تتوالى على شخصية هذا الغائـــب موضـــع الاغتـــياب، ويدعم - هذه الأصوات - حـــركات أيدي أصحابها وإشاراتهم الاستفزازية، أملاً منهم في القضاء على هذه "الضحية" المجردة من أي سلاح تقاوم به وتدافع عن نفسها.

وتظهر الصورة الخامسة والأخيرة في السطور (٢٠-٢٤) الراوي الضحية يتخيل "حفل الاغتياب" الذي عقده السادة – فقد عرف أنهم يتناولوه بكلماتهم الوحشية، فرأى نفسه في صورة "قروي مبهور" يتسم بالبراءة. ويطور الشاعر أحاسيس هذا القروي ويصعدها بصور إضافية فيجعله يمشي في الحفل بعد أن عرف بعملية الاغتياب، فيبحث عن جلسة بريئة مغايرة ذات كلمات منصفة متبصرة، كما يسعى إلى "تحقيق" أمل واه ينشده يعينه على ردع هذه الظاهرة، لا سيما أن صوته قد بح وانقطع جراء احتجاجه على عقد تلك الجلسات المدمرة.

إن هذه الصور المتوالية – كما نرى – استهدفت ظاهرة "الاغتياب" بوصفها – كما قلنا – مرضا اجتماعيا يمزق الروابط والعلاقات ويثير الحقد، وينسج خيوط الكراهية، ويقوض البناء الاجتماعي.

ويلاحظ أن الشاعر في كل صورة من هذه الصور قد حرص على أن تتضمن ما ينفر المتلقي ويخيفه، لقد بدت الصور متآزرة لتقديم صورة كلية بشعة للمغتابين.

وعلـــى الرغم من بشاعة هذه الصورة فإنها لم تخل مـــن "الجمال الفني" الذي أقره بعض نقادنا العرب القدامى مـــثل ابن رشيق، حين بين أن استبشاع القراء والمستمعين لـــبعض تشـــبيهات امرئ القيس، وحسان بن ثابت، وأبي نواس وأبي تمام وغيرهم – ليس دليلا على افتقادها للحسن أو الجمـــال يقـــول: "وقـــد أتـــت القدماء بتشبيهات رغب المـــولدون إلا القلـــيل عن مثلها استبشاعا لها، وإن كانت بديعة في ذاتها[1]...".

فالجمـــال كـــائن في الصور البشعة المنفرة كما هو كـــائن فـــي الصور الجميلة المحببة، ما دامت البشاعة قد نجحـــت فـــي إثـــارة أحاسيس المتلقي، وإفزاعه وترويعه. ويكـــون الشاعر بذلك قد بلغ هدفه وهو: حث المتلقي على مواجهة هذه الظاهرة الهدامة. وحينئذ يتسم التصوير البشع بالجمال والفنية، لأن الشاعر لم يقدم الواقع كما هو بل يقدم

---

(١) ابـــن رشـــيق: العمدة. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ط ١٩٧٤، ١/٢٩٩-٣٠١.

معادلا موضوعيا Objective correlative أو تصويرا فنيا موازيا لهذا الواقع.

كما يلاحظ أن الشاعر قد ارتقى بالتوالي التصويري المــتعدد إلى المستوى الأدائي الفعّال الذي يكون أشد تأثيرا فـــي المتلقـــي وأكثر اقناعا له، لأنه في كل صورة يعطيه فرصـــة "الاستيحاء التي تخصب من خلالها عملية التلقي، ويعمق الحس بالمضمون الشعري عمقا قد يصل إلى درجة الإقـــناع الكامـــل بكل ما فيه. وتلك غاية من أجل الغايات التي يهدف إليها الفن بشكل عام"[١].

---

(١) د. عـــبد الحكـــيم بلـــبع: حـــركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ط (١) ١٩٨٠ ص٢١٤.

التهادي من ذروة الشعور

في قصيدة: "أنا والليل" لمحمد حماسة عبد اللطيف

التهادي من ذروة الشعور

في قصيدة: "أنا والليل" لمحمد حماسة عبد اللطيف

صدر هذا العام (٢٠٠٥) ديوان شعر لمحمد حماسة عـــبد اللطـــيف[١] بعنوان "سنابل العمر"[٢] جمع فيه أغلب شـــعره. وكـــان قد أصدر منذ عامين أي في عام (٢٠٠١) ديـــوان "حوار مع النيل"[٣]. وكان قبل هذا وذاك قد اشترك مـــع زميليه: حامد طاهر وأحمد درويش في إصدار ديوان

(١) يعمـــل فـــي وظيفة أستاذ النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة.

(٢) صدر عن دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع عام (٢٠٠٥).

(٣) صدر عن دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع عام (٢٠٠٣).

شـــعر بعـــنوان "ثلاثة ألحان مصرية"[1]، كما صدر للثلاثة ديوان جماعي: "نافذة في جدار الصمت" عام ١٩٧٥[2].

يضـــم الديوان إلى جانب المقدمة – تسعا وأربعين (٤٩) قصـــيدة، عبّـــر الشاعر فيها عن هموم نوعية تتعلق بالحـــب البريء، والحب المعقد، ومأساة الموت، وبالحنين إلـــى الماضـــي، وافـــتقاد "العلاقات الحميمة"، وبحلم درْء الأخطـــار المحدقـــة بالـــوطن، وحلم تجاوز "المحن" التي يتعـــرض لهـــا خلال مسيرة علاقاته بالقوى العالمية التي تسعى إلى التملك والسيطرة.

ومن القصائد التي تنطوي على بعض هذه الهموم – قصـــيدة (حكاية مع الليل) وهي تشتمل على خمسة وثلاثين بيـــتا، شـــكل الشـــاعر منها "موقفا قصصيا يتضمن فكرة

(١) صـــدر عـــن الهيئة المصرية العامة للكتاب. عام ١٩٧١ مع دراسة نقدية للدكتور أحمد هيكل.

(٢) صـــدر عـــن مكتبة الشباب عام ١٩٧٥ مع دراسة نقدية للدكتور محمود الربيعي.

المـــنافحة عن الحق، والاستشهاد من أجل تحقيق "الحرية" الفردية والحرية العامة[1].

لـــم يتبع محمد حماسة في التعبير عن هذا الموقف نظـــام الثلاثـــية المـــرتبة والمتـــرتبة. أي البداية المؤدية بالضـــرورة إلـــى الوسط المتأزم، الذي يفضي إلى النهاية الحتمـــية ذلـــك أنـــه بدأه من أعلى نقطة حركية فيه وهي الـــذروة *Climax* التـــي تعتبـــر أساس الصراع الدرامي *Dramatic Conflict* الـــذي بلغـــته "مشاعر الشخصية الفنية" شخصية المحكى عنه. محور القص الحركي.

فـــبدلاً مـــن أن نشهد بداية مهيئة تتطور على نحو تصـــاعدي كمـــا نرى في قصائد لشعراء آخرين أو لنفس الشـــاعر – تنتهج هذا الأسلوب – عمد محمد حماسة عبد اللطـــيف إلى إيقافنا مع هذه الشخصية المحورية على القمة

(١) الديـــوان ص١٠٥-١٠٨. وقـــد وردت القصـــيدة في ديوان ثلاثة ألحان مصـــرية ص٤٥-٤٧، حيث زيلها الشاعر بتاريخ ١٩٦٤/١٢/١٨. إلى جانـــب إشـــارة تفـــيد فوزها بجائزة المجلس الأعلى للفنون والأدب سنة ١٩٦٥.

أو الــذروة لنشهد هبوطها إلى النهاية المحتومة، التي يمكن للمتلقــي أن "يتنبأ" بها بسهولة ويسر ما دام قد أتيح له أن يصعد مع الشاعر ليشهد معه هذه الذروة.

والواقــع أن الذي يسهل على المتلقي "عملية التنبؤ" بالنهاية الحتمية – أن الشخصية التي عرضها الشاعر عماد الموقــف القصصــي، قد اتخذت قراراً حاسما موشكا على التنفيذ، دعت إليه طائفة من الدواعي النوعية.

الداعــي الأول: هــو "الحــال التــي وصلت إليها الشخصــية المحورية.. شخصية المحكى عنه، فظلام الليل الصامت [المقابل لسيطرة الأعداء واحتلالهم أرض الوطن] – يضــغطه بقوة عنيفة، فتمور فيه أحاسيس عديدة، جعلت تستصــرخه وتســتنطقه. فكيف يغمض له جفن وهو يشعر باللــوعة ويؤرقه الحنين إلى "الحرية"؟، وكيف يهنأ له بال وتســتقر لــه نفس وهو يرى أحلامه تتطاير في الفضاء؟ (البيتان ١، ٢)[١] يقول:

---

(١) سنابل العمر ص١٠٥.

ضـــمة اللـــيل.. لوعة، وعذابا وحنينا.. مؤرقا.. واغترابا
يعول الصمت في أساه.. وتبكي أمنيات تطايرت أسرابا.

وكـــيف يـــركن إلـــى إجـــراءات الهدوء والسكينة والصـــمت والاستســـلام للأمر الواقع ونفسه تحس بالكآبة وتضـــطرب بمعانـــي الأســـى والعجـــز والخزي والندم؟! (الأبيات ٣،٤،٥،٦)[١] يقول:

أظلمت نفسه كما اظلم الليل .. فراحت كالبحر .. هاجت عبابا
شـــاطئاه الضلوع .. بالضلوع هدّها الموجُ.. ثورةً، واضطرابا
يغتلـــى بالأســـى .. فيرمى شواظا يتراءى على الجبين اكتئابا
فهـــو حيـــنا .. يمور من وهج الحزن.. وحينا يقضم الأنيابا.

والداعـــي الثانـــي: ناشئ عن الحال النفسية السابقة ومترتب عليها وهو: تقدم المحكى عنه نحو التنفيذ بأمرين. أولهمـــا يتمثل في تلك "الزفرة" المتأوهة [آه يا ليل]، الدالة

---

(١) السابق ص١٠٥.

على التوعّد أيضاً، والتي حمّلها عتابه المرّ إلى مَن أوقعوا عليه وعلى أسرته هذا الظلم الفادح: (البيت ٧)[١] يقول:

زفرة كان يلقيها .. فتسري إلى الزمان عتابا

وتمـــثل الأمـــر الثاني في استلهام الظواهر الواقعية المثيـــرة التـــي تتعـــين في هذه "الخيمة" المتهالكة الناطقة بالضياع، وفي "الفجر" الذي سيأتي بعد قليل ليذكره بمضي هــذا الزمن الرديء، وفي "الظلام" الذي يملأ الأفق ويسدّ بـــاب الأمل، وفي "الفضاء الرهيب" الذي يجعله يستحضر أحوال الغربة وخراب الديار، وفي "الرياح العاتية" التي لا تقبل هي الأخرى – أن يكون ثمة بيت حتى ولو كان خيمة مؤقـــتة. كمـــا تتعين في "قاطني" هذه الخيمة البالية – وهم أبناء المحكى عنه الصغار (الذين صرعهم الجوع والبؤس والفاقـــة في ظلام ليل تملأه زفرات الضيق، وأنّات الألم، وبكاء الحق الذي سلبه الأعداء الليليون(الأبيات ٨-١٥)[٢] يقول:

---

(١) السابق ص١٠٥.

(٢) السابق ص١٠٦.

ولــدى باب خيمة.. قد تداعي يرمق الأفق.. ظلمة وعذابا
فيــنوح المجهــول فــي جانبــيه.. ويــناديه فجرُه.. لهّابا
والظلام العربيد في الأفق.. عاتٍ.. لا يرى فيه من أساه شهابا
والفضـــاء الرهيب.. يعوي حواليه.. ضياعا وغربة ويبابا
والــرياح.. الــرياح تعــبث بالخيمة هزْءًا فتنزع الأطنابا
والصـــغار الجياع في داخل الخيمة .. بؤس لم يعرف الجلبابا
فالخــريف العــريان.. يأكل ما قد قدمته يد الربيع.. سحابا
ضـــمّه اللــيل هكــذا.. زفرات تملأ الليل.. أنّةً وانتحابا.

ويتمثل الداعي الثالث في الزفرة الثانية [آه يا ليل!] في البيت السادس عشر يقول:

"آه يا ليل!"[1].

قالهـــا.. وتنـــزت ذكريات .. على الجبين.. ضبابا

.. لا لـــتدين الواقع الردئ – كما رأينا في الأبيات الســـابقة – ولكن لتذكر خلفية تلك الفترة الجميلة والسعادة الغالبة على كل شيء (الأبيات ١٧-١٩)[1] يقول:

---

(١) السابق ص١٠٦.

غـــام فـــيه الأسى.. وأشرق أمس عاش فيه انطلاقاً وشبابا
وتمطى في صدره الحُلم الغافي.. وجلّى عن اللهيب.. ترابا
فاشـــرأب الحنين فيه لمغنى.. صب فيه الهوى له.. أكوابا.

ولكـــن هـــذه الصور ذات الأيام الناعمة يراها الآن غائمـــة باهـــتة مثل سراب خادع يتراءى لعينيه. ومن هنا شمله إحساس بالتألم والحسرة، فاندفع يخاطب نفسه بمناجاة نفسية *Interior monologue* وظفها الشاعر للكشف عما يـــدور فـــي نفس المحكى عنه المتألم المأزوم، فتهيأ له أن يحدثـــنا عـــن "المكـــان" الـــذي كان يشهد لعبه هو ورفاقه الســـعداء، وعـــن "النخلة" و"الكروم" التي كان يرويها وهو مفعـــم بالســـعادة والطـــرب، وعـــن "الحصاد" الذي كانوا ينتظرونه لينهضوا بواجبهم عن رضا على نحو ما نجد في الأبيات (٢٠-٢٣)[٢] يقول:

وتوالت أيامه ذكريات.. تتراءى لناظريه .. سرابا

---

(١) السابق ص١٠٦.
(٢) السابق ص١٠٦.

"هـــا هنا كان ملعبي ورفاقي.. كم شربنا الأيام صفوا مذابا"
"وهذه نخلتي.. وتلك كرومي... آه يا كم سقيتها.. مطرابا!"
وانتظـــرت الحصاد.. لكن ليلى بعثر الأهل في العراء.. قبابا"

ولكن الحسرة ما تلبث أن تلجم هذه المناجاة السعيدة بصـــور الماضي الجميلة؛ فقد واجهه الواقع الأليم الصراح بأن أهله وعشيرته الذين كانوا ينتظرون الخير من الحصاد – بعثـــرهم الأعـــداء فـــي العراء، وأخرجوهم من ديارهم ليسكنوا – كما يرى الآن – هذه الخيام المتواضعة السوداء، وبـــات صغاره يتلون من قسوة الجوع، ويصدرون صياحا حجـــب هذه الرؤى الماضية وحينئذ وضح له هذا الليل – الواقـــع الألـــيم الذي فرض عليهم فرضا. فهل بمقدرته أن ينسى صيحات الجوع والعوز؟، وهل باستطاعته أن يتغافل عـــن تلـــك الـــديار السليبة التي تناديه وتستحثه أن ينهض ويقاوم؟ الأبيات (٢٤،٢٥،٢٦)[١]:

---

(١) الديوان ص١٠٧.

وتلـــوّى الصغار من قسوة الجوع.. فألقوا على رؤاه حجابا
فـــرأى لـــيلة الأسى.. صغارا يتضاغون.. حسرة واغترابا
وديارا.. قضى الصبا في مجاليها.. تناديه أن يحثّ الركابا.

ويتمـــثل الداعي الرابع في هذه الزفرة الثالثة (آه يا لـــيل!)[1] التي دفعته هذه المرة إلى التنفيذ بعد أن اجتمعت كل القوى والدوافع المؤدية إليه. وقد جاء هذا التنفيذ حركيا عنـــيفا حـــيث أثـــارت هـــذه الزفرة المتأوّه إحساسا هائلا بالغضـــب العنيف الصريح، الذي حوّله إلى "مارد غلاّب" أخـــذ يصـــدر حركات متوالية متعاقبة تعينت في "استخدام كفـــيه" يـــواجه بهما أعداءه، طارداً "الظلام" الذي فرضوه، وذلـــك لإحلال ضوء صباحي كم حاولوا إطفاءه وحجبه!، كمـــا تعينت في "تخليصه" الديار الأسيرة من أيديهم، وفي "كفاحـــه ضـــدهم" بكل ما يحمل في قلبه من عذاب، وفي "صياحه" بالآفاق أن تدعو المشرّدين إلى العودة لاسترجاع حقـــولهم والعمـــل فيها، كما تعينت في "الصراخ" ينادي به

---

(١) الديوان ص١٠٧.

صـــغاره أن يهـــبوا ليشـــاركوا فـــي نهضـــة القـــرية (الأبيات ٢٧-٣١)[١]:

آه يا ليل!

قالهـــا.. فاســـتثارت فـــي حـــناياه.. مارداً غلاَّبا.

راح يهـــوي على الظلام بكفيه.. ويفري عن الصباح إهابا.

يســـترد الـــديار من قبضة البغي.. ويجتاح بالعذاب الذئابا.

"يا صباحي المأمول في ساح داري.. يا حقول الكروم ضمي الصحابا"

"يا صغاري.."

سرتْ صراخا مغيظا.. يعصر الليل.. رهبة وارتيابا

ولأنـــه أعلن مواجهة الأعداء، وصرّح بها على هذا الـــنحو – فقـــد بادروا إلى اغتياله ليسكتوا صوته العنيف، بيـــنما كان يواصل الحديث إلى صغاره. على حين سالت دماؤه غزيرة تروي تراب وطنه السليب(الأبيات ٣٢-٣٥)[٢]:

---

(١) الديوان ص١٠٧.

(٢) السابق ص١٠٨.

فاكفهـــر الدجـــى.. ومدّ يد العون فلم تبق صوته الصخّابا
غيـــر أن الصـــباح أشـــرق حلوا دق كل الأبواب بابا فبابا
"يا صغاري.."
غدا تعيشون يوما ضاحك الوجه"
قالها لهم.. ثم غابا
واحتواه الشروق.. والدم يجري دافقا من حشاه يروي الترابا.

لقـــد تـــركه الأعـــداء ينزف دماءه حتى آخر قطرة ليـــتأكدوا من خمود حركته.. ظنا منهم أن حكاية المارد قد انـــتهت.. وما علموا حينها أن موته كان بداية ثورة مقاومة ســـوف تســـتمر وتتواصـــل، يحوطها صباح مشرق مفعم بالأمـــل والتفاؤل، يدعو الأجيال الجديدة إلى استرداد الحق المغتصب، والوطن السليب.

الفصل الثاني

في نقد القصة

١- المثال الدخاني في قصة (في أثر السيدة الجميلة)

٢- القهر والثورة في رواية (الأسوار)..

٣- الإبداع القصصي عند كتاب السبعينيات.

٤- هموم إنسانية في مجموعة (رسالة السهم الذي لا يخطئ).

المثال الدّخاني

في قصة "في أثر السيدة الجميلة"

المثال الدّخاني

في قصة "في أثر السيدة الجميلة"

تعتمد قصة "في أثر السيدة الجميلة" لنجيب محفوظ على معنى كليّ *Concept*، تشكلت خيوطه المترابطة أثناء حـــركة الحـــدث القصصـــي *Action* الـــذي تنهض به شخصيتان رئيسيتان: شخصية الراوي المشارك في صُنعه وتوجـــيهه، وشخصية امرأة أو فتاة ارتبطت حركة الراوي بحـــركتها، وتوقف تصرّفه على تصرفها. ولا تضم القصة أيـــة شخصـــية رئيســـة أخرى، منهما تبدأ، وبهما تنتهي. ويؤطـــر الاثنين جوٌ قصصي عام *Mood* ذو مكان محدد، بدايـــته كوبـــري قصر النيل، ونهايته شارع الشيخ ريحان

المتفرع من ميدان التحرير بمدينة القاهرة، وزمن محدد ما بين الثامنة صباحا، وعقب غروب الشمس.

تبدأ فكرة القصة بحالة عشق مفاجئ وسريع استبدت بالــراوي.فقــد عشق امرأة أو فتاة منذ لحظة وقوع بصره علــيها، دون أن "يســتنكر" شــعوره الذي يمكن أن يكون موضـــع تساؤل عن مدى صدقه، ودون أن يدفع عن نفسه "اعتراضـــا" علـــى ســـرعة تفاعله واستجابته؛ إذ إن عمق العشـــق يتطلب انقضاء بعض الوقت حتى يستعيد العاشق "تـــوازنه *النفســـي" autonomic balance* الذي توارى بالــتقاء عينـــيه بوجه المعشوق. يقول راوي الحدث: "ذات صـــباح مبكر دافئ صادفتها عند منعطف البرج وليس في الطريق غيرنا سوى الكنّاس. كنت قادمًا نحو المنعطف من ناحـــية وهي قادمة من الناحية المقابلة، وبيننا أشعة الشمس المشـــرقة تحبو فوق الأرض الخضراء. ألقيت نظرة عابرة فشُدَّت بقوة باهرة لتستقر فوق صفحة وجه ذات مواصفات خاصـــة لا جـــدوى من وصفها. الجميلات كثيرات، ولكن

إحـــداهن تخص بميزة سرية، يتسلل منها إلى قلب ما نداء مبهم لا يقاوم. قوته الحقيقية في الأمر الصادر منه. وقوته الحقيقية أيضا في الاستجابة الحارة إليه التي لا تفسير لها.. من أجل ذلك وقعت أسيرا بلا معركة أو من خلال معركة لم أشعر بها قط..".(١)

فهذه البداية- كما نرى- ترتكز على "حركة" اتسمت "بفاعلية فورية" لعوامل ثلاثة، تختص بوصف زمن البداية ومكانهـــا، وتـــتعلق بمدى قوة المثير ومبررات هذه القوة، وتتصـــل بنوع الاستجابة له أو ردّ الفعل البصري والنفسي إزاءه.

أمـــا العامـــل الأول فهـــو: "تحديـــد الكاتـــب الجوّ القصصـــي" الذي يلائم- "حالة عشق مقصودة"، يساعد في نمـــوّها "زمن معين" اختاره الكاتب وهو "صباح مبكر"، لما لهذا الوقت من قابلية عاطفية، واستعداد وجداني إيجابي، لا

---

(١) نجـــيب محفـــوظ: قصة (في أثر السيدة الجميلة) مجموعة التنظيم السرى ط (١) مكتبة مصر ١٩٨٤، ص ٨٢.

سـيما إذا توافق مع هذه القابلية، أو هذا الاستعداد "طقس" طبيعـي دافـئ لا يـتعاكس ولا يتعارض معهما، فيركز صـاحب الحالـة ذهـنه، ويشـحذ قدراته ويوجهها نحو المعشوق دون سواه. وبخاصة أن عماد هذا الطقس "شمس مشـرقة" تبعث على "تفاؤل" يفتح أكمام المشاعر، وطاقات الأحاسـيس الباطنية، ويكون القلب حينئذ مهيأ لاستقبال أي "مشهد" يتوافق مع هذه المشاعر والأحاسيس.

كمـا يسـاعد فـي نمو هذه الحالة من العشق "بيئة مكانـية" تـتحدد في "طريق خال" من الزحام، يشق أرضا خضـراء تحـبو فوقها شمس مشرقة. وهو الطريق الذي يمكـنه من حصر بصره في رؤية أو مشاهدة من- أو ما- يسـتحق التركيز فيه، ويحدد الاهتمام به، ويجعله منسجما مـع مـا يـرد علـى بصـره من رؤى ومشاهد يراها- بالضرورة- تجاري ما انداح في نفسه من أحاسيس البشر والتفاؤل.

والعامـــل الثاني هو: "قوة التأثير الجمالي" المنبعث مـــن حسناء لا يعلم أامرأة هي أم فتاة ؟، فكل ما يعلمه أنها ذات "مواصـــفات خاصة لا جدوى من وصفها"، ولم يعمد الكاتب إلى بيان هذه المواصفات من منظور الراوي، ربما لـــيجعل المتلقي يقوم بمهمة تحديد هذه "المواصفات" بخياله الخـــلاق مســـتهدفا بذلك إشراكه في مهمة إكمال "الوصف المكـــثف"، باعتبار أن هذه المهمة تدخل في نطاق "الإيحاء الفنـــي" الـــذي تتطلبه لغة القص القصير، بغرض "إحداث إثـــارة خيالـــية"، لضـــمان تفاعلـــه مع الموقف القصصي واجـــتذابه إليه، لا سيما أن الكاتب واصل التكثيف اللغوي بـــأن هذه المرأة أو الفتاة تختص- دون غيرها من النساء "بميزة سرّية". تستعصي على الكشف، وإن كانت في نفس الـــوقت- تتضمن دعوة المتلقي إلى السعي لبيان حقيقة هذه الميزة.

والواقـــع أن هذه القوة التأثيرية لم تتحقق على هذا الـــنحو إلا بعنصـــري "الجـــو القصصـــي" وهما: "الزمن"

الموحـــي، "والمكان" الدال؛ فقد هيأ نفسية الراوي وأعدآها لاســتقبال جمال هذين العنصرين اللذين هيآه بدورهما إلى "الإدراك الفوري"، و "الإحساس السريع" بالصدمة الجمالية الصـــادرة عن هذه المرأة أو الفتاة. وهي صدمة ذات تأثير غلاب يوضح أن الراوي لم يتعرض لمثلها من قبل.

وأمـــا العامل الثالث فهو: "الاستجابة السريعة لقوة هـــذه المؤثر" الذي ينطوي على "نداء مبهم لا يقاوم"، يدعو بل يأمر الراوي أن يخضع له، ويتجاوب معه، ويسلم قياده إلـــيه؛ لأن "قـــوته الحقـــيقة في الأمر الصادر منه، وقوته الحقيقـــية أيضًا في الاستجابة الحارة إليه"، وهي الاستجابة التـــي لا يرى لها أي تعليل أو تفسير سوى أنه وقع أسيرا لهـــذا "النداء المبهم"، الذي لا يشغل نفسه الآن ببحث أبعاده أو مـــراميه، فيكفـــي أنه قد حدث أخيرا بعد طول انتظار، وكأنه كان يتوقعه، وما عليه إلا أن ينعم به، ويكرس حياته علـــيه، فنظرته التي "شدت" بقوة باهرة لتستقر فوق صفحة وجـــه هذه الحسناء- هذه النظرة ليست إلا استجابة لرغبة

حريصـــة على استغلال هذه الفرصة التي سنحت متأخرة لـــه، أو اللحظـــة السحرية الجاذبة التي لاحت له بعد طول ترقب، فهي بالقطع- كما يرى- غير عابرة ولا عادية.

إن هـــذه العـــوامل جميعًا- كما نحس- تشترك من جهـــة فـــي "إثارة التوقع" لدى متلقي نص هذه البداية- بأن الـــراوي لـــن يكون بمقدوره الاكتفاء بما غنمه وما حصل علـــيه مـــن "نشوة" شعورية أحدثتها صدمة هذه "الصدفة" المؤثرة. إذ يتوقع-المتلقي-في ضوء ذلك أن يخطو الراوي خطـــوة بل خطوات حركية تحتوي على أحوال متفاوتة من الصعود والهبوط، والشدة والخفة، والقوة والخفوت، والأمل والـــيأس، بحسب وقع "المثير" - أو حركة شخصية المرأة وتصرفها- على نفس الراوي المراقب لها المكترث بها.

كمـــا أن هذه العوامل من جهة أخرى تُرسى حقيقة تتصـــل بإثـــارة الـــتوقع وهي "التعلق الحاد" بالمواصفات الخاصـــة بهـــذا الـــوجه النســـائي الـــذي صـــادفه، وهي "المواصفات" التي لم يصرح لنا الكاتب بها، وآثر أن يجتهد

خيال المتلقي في تحديد معالمها. مما يمنح نص هذه البداية طاقة إضافية مؤثرة.

ولكي يعزز الكاتب حقيقة التعلق بهذا الوجه- جعل الـــراوي يقر بالاستسلام القلبي المحض له، ودون تحفظ أو مراجعة ذهنية، أو مناقشة عقلية. وكيف يمكن له أن يحتفظ أو يـــراجع أو يناقش هذه القوة السحرية المنبعثة من حناياه المثيرة المؤثرة: "استسلم قلبي بلا قيد أو شرط". ولو طالبه أحـــد بتعلـــيل أو بتفســـير هذا الاستسلام الفوري المبكر- لأجـــاب بـــأن هذه الحسناء وحدها تمتلك التعليل والتفسير، فهـــي دون ســـواها من نساء الأرض "غاية الدنيا وثمرتها النهائية"(١).

كما جعلته هذه الحقيقة يعترف- صراحة- بالاهتمام الفـــوري بها والانشغال التام، أو الانصراف الكلي عن أي شـــيء سواها، فأنسته مهام اليوم التي كان يزمع القيام بها، وأضعفت بل أنهت تفكيره العادي في هموم الحاضر والقلق

(١) السابق ص٨٢.

من المستقبل، وقطعت أسباب تعلقه ببريق الدنيا، فقد صارت المرأة في لحظات قليلة جدا: "ما أريد، وما تعلو على جميع ما تعد به الدنيا من جاه ومال وسعادة. ونسيت شواغلي جملة، وهموم اليوم والغد، وما كنت ماضيا لأؤديه مما يمت بصلة لأسرتي وعملي"[١].

وفي هذه اللحظات القليلة جدا" أدرك أن هذا الوجه قد سيطر عليه تماما بحيث بدا كأسير لم يخض أي معركة. أو أنه مثل محارب في معركة لم يشعر بأهوالها. وكل ما شعر به هو أنه وقع أسيرا في "أسر" لم يرفضه، ولم يتمرد عليه. وكأنه كان على موعد حتمي مع آسره الذي أودعه وحيدا في سجن منعزل لا يرتاده أي أحد.

وفي إطار هذا "الإقرار بالاستسلام الكلي" لها و"الانشغال التام" بها- بدأت حركة الراوي بالتركيز الواعي عليها، بعد أن نجحت قوة تأثيرها في استبعاد كل ما من شأنه أن يحبط تفكيره فيها، ويهدد من حصر اهتمامه بها؛

---

(١) السابق ص ٨٢.

فقد: "تلاشى كل شيء"[١]. فعن طريق هذا التركيز اتضحت له بعض ملامح شخصيتها الجسمية والنفسية التي رصدتها عيـــناه هكذا: "لم يبق إلا هذه الصورة العذبة المتوجة لجسم رشـــيق، يمضـــي بهـــا في مشية معتدلة هادفة على مبعدة أمـــتار، وأنـــا فـــي أثرها مركز الوعي في حركتها اللدنة المتـــتابعة. وهالني وأثقل مهمتي هالة الجدية التي تكسوها، ورصانة الخطوات التي تحملها بعيدا عن ألفة المرح وأمل القرب"[٢].

فقـــد تمكـــنت عيـــناه من توصيفها بأوصاف "مادية مازجـــتها أوصـــاف نفســـية" مؤثرة: دليل اعتدال المزاج. وتتمـــثل هـــذه الأوصـــاف فـــي "رشاقة القوام" و" اعتدال المشـــي"، و"المضـــي بخطوات جادة رصينة" تأخذها إلى هدف معين لاشك تعرفه، وذلك بحركة هادئة متتابعة دليل تمـــتعها بثقة في نفسها. إن امرأة أو فتاة تتحلى بذلك كله.

(١) السابق ص ٨٣.
(٢) السابق ص ٨٣.

لابد أن تلفت نظر المراقب، وتجتذبه إلى مسارها، وتدعوه علـــى الأقـــل- الآن- إلى الاقتراب من شخصيتها الفريدة، وتحدث لديه توقعا بأن ثمة خطوة من جانب الراوي سوف تأخذ وجهة إيجابية تجاه هذه الشخصية.

وإن كـــان الراوي رغم إدراكه لهذه الأوصاف- قد شـــعر أن خطـــوته "الإيجابية" المنتظرة لن تكون سهلة أو ميسّـــرة؛ فـــثمة عقبـــتان تواجهان هذه الخطوة: أولاهما: "مـــنظورة" تتمـــثل في "هالة الجدية التي تكسوها" وتعكسها حـــركتها. وثانيـــتهما: "غيـــر منظورة" تتعين في إحساسه بافـــتقاد "الوســـيلة" التي تدخله في محيط هذه الحسناء، أو "الخطة" التي تنجز لقاءه بها.

ولكـــن هاتين العقبتين لم تحدّا من أحاسيسه الداخلية الـــراغبة فـــي تحريك خطوته تجاه تلك الحسناء، ومن ثم طـــرح علـــى نفسه سؤالا يتعلق بمدى رغبته في متابعتها والاقتـــراب مـــنها وهو: "ترى ماذا أبغى؟"(١). وهو سؤال

---

(١) السابق ص ٨٣.

ناشــئ عــن إدراكــه أهمية الموقف وجديته، ومن ثم فإنه يســتدعى مــواجهة نفسه التي سيكون عليها أن تقدم إجابة تتوافق مع هذا الموقف وتلائمه، ولذلك جاءت عبارته التي هي في نفس الوقت إجابة عن سؤاله، وهي أنه يبغي "شيئًا محــددًا"(١)، رغــم غياب الوسيلة أو الخطة التي تحقق ما يريده ويرجوه.

وعلــى الــرغم مــن إقــراره بأنه لا يملك "خطة واضــحة" لإنجــاز هدفه- فإنه لا يبدي قبولاً أو استعدادًا للتراجع، أو "مغادرة المسرح"، أو البعد عن "محيط الحسناء" الذي يدعوه وجهها إليه، أو "يتنكر لصدفة بديعة" لم يشارك أصــلاً في إعدادها. وكيف نتوقع منه التراجع أو المغادرة أو التنكــر- وهــو يقــول بلغة حاسمة خالية من التردد: "المســألة بكل بساطة أنني عاجز عن الانفصال عنها مهما تكن العواقب. إنه أمر خطير في الواقع، ليس لهوا أو عبثًا، ولكــنه فقدان كامل للذات، واندفاع أهوج في سبيل جديد لم

(١) السابق ص ٨٣.

يلـــج من قبلِ في جدول أعمالي. ضعت بالطول والعرض، وأصبح الماضي كله في خبر كان"(١).

فإقرار الراوي بالتوجّه الكلي نحو الحسناء وعجزه عـــن الانفـــلات مـــن قبضة تأثيرها، وإدراكه خطورة هذا التأثيـــر، الـــذي أفقده في لحظات قصيرة إحساسه بذاتيته، ليـــندمج في حيزها ويتحد به، وتسليمه بتلاشي وجوده في هـــذا الحيز– إن إقراره وإدراكه لهذا كله يجعلنا نتوقع من الكاتـــب تطويـــر "خطوته الحركية" في اتجاه هذه الحسناء، التي لا يدري ما إذا كانت امرأة أو فتاة.

وقـــد تأســـس التطوير الحركي على "معالم مكانية" ذات تأثيـــر إيجابـــي كاشـــف عـــن "ردود أفعال" الراوي باعتـــباره "شخصـــية مركـــزية" تـــنعكس عليها تصرفات "الحســـناء" بوصفها شخصية محورية. أي أننا في كل معلم مـــن هذه المعالم سوف يكون بمقدورنا الاطلاع على باطن شخصـــية الراوي من حيث ردود أفعالها، ودرجة الصراع

(١) السابق ص ٨٣.

الحركـــي فـــيها، نتـــيجة عمـــل أو ســـلوك الشخصـــية المقابلة..شخصية "الحسناء" موضع عنايته واكتراثه.

يتمـــثل "المعلم الأول" في "مستشفى" يقع في الطريق الـــذي يمشـــيان فـــيه؛ فبعد "مسيرة دقائق مالت الفتاة- أو المـــرأة- إلى المستشفى ودخلت"(١).وقد تعين على الراوي المـــراقب أن ينتظـــرها تحت شجرة أمام المستشفى حتى تخـــرج. وخلال انتظاره هذا شمله تفكير متسارع تألف من "مـــوجات متوالـــية ومتمايزة" شكلت في مجموعها صورة حركية تتداح فيها مشاعر مختلفة.

فـــثمة مـــوجة "اســـتفهام ملـــحّ" عن سبب دخولها المستشفى: "أتعمل في المستشفى؟ أم تعود مريضاً؟"(٢). فإذا كان السبب هو العمل فالانتظار سيطول، وهو مستعد لذلك كمـــا يـــبدو، ولـــو كان السبب هو زيارة مريض فإن مدة الغـــياب ستكون قصيرة. ولأنه غير متأكد من السبب فإن

(١) السابق ص ٨٣.
(٢) السابق ص ٨٣.

التوتـــر ســـيغلب على مشاعره. والقلق سوف يجتاح داخله بمـــزيد مـــن الأســـئلة التي تنشط عادة في مثل هذا الجو الغامض.

وقـــد انضـــافت إلى هذه الموجة- موجة ثانية هي "التصميم" على البقاء في مكانه المراقب للباب- الذي ما أن يفـــتح حتـــى يغلق، انتظارًا لظهورها.وربما شعر بإحساس ترجيحـــي بخـــروجها فجـــأة وبسرعة- عن احتمال بقائها بالـــداخل وقـــتًا طـــويلاً. وربما دعته "غرابة" وقوفه إلى الابـــتعاد أو الانصراف عن المكان لبعض الوقت ثم يعود لاســـتئناف المـــراقبة،لكنه سرعان ما تجاهل هذه "الدعوة" وآثـــر الانـــتظار. وقد أكد ذلك بقوله: "لم أفكر في الذهاب علـــى أي حـــال، ولا فـــي التخلـــي عـــن أن أكون ظلاً لهـــا"(١).فهـــذا القـــول التأكيدي صدى اقتناع نفسي بقرار المراقبة والمتابعة، فهو القرار الذي يتوافق مع قوة إحساسه بقـــيمة هـــذه "الحسناء" التي بدأ تأثيرها الفوري في إحلال

---

(١) السابق ص ٨٣.

"مســـار جديد" لحركته يخالف "المسار" الذي كان قد رسمه قـــبل رؤيـــتها، على الرغم مما يتضمن من "أمور" تتعلق بأسرته وعمله لابد من إنجازها، فقد نسى هذه الأمور التي تلاشـــت بصـــورتها العذبة الداعية، التي أدخلته في دائرة حركتها المؤثرة.

وتأتـــي الموجة الثالثة وهي: "استعذاب قوة تأثيرها" لتبـــين أن هذه المرأة أو الفتاة تبعث في نفسه السعادة رغم إدراكه بأنها قد سلبت حريته، وأثارت في قلبه الراحة رغم إحساسه بأن الزمن قد تجمد، فلم يعنيه التفكير في "مستقبل" أفعاله التي كان قد خطط لها قبل أن يغادر منزله في بكور الصبح، ولم يعد يهمه تأمل ماضي حياته، الذي يتصل دون ريب بحركة المستقبل، إذ "الماضي" تذكير بما سوف يقطعه فـــي المستقبل من أعمال وعلاقات وإنجازات، كما أن هذه المـــوجة قـــد حافظت على حالة "التخدير" الغامرة لجسده، الذي فقد الإحساس بالتعب أو الإرهاق. وكيف يمكن لعاشق صــــادق أن يشعر جسده بذلك في "حضرة حسناء" يبدو أنه

كان قبل الالتقاء بها في حالة بحث عنها وسعي إليها؟!. ولم يصـــدر عنه إحساس بالامتعاض أو بالرفض أو بالتخاذل، وكـــل مـــا أظهره هو "بوح استعذابي" هكذا: "وتذكرت في فترة الانتظار حريتي، وبأنه لا يمكن إرجاع الزمن خطوة، والإفاقة من هذه السكرة الغامرة"(١).

وأمـــا الموجة الرابعة وهي: "استنهاض إرادته": فقد عمد بها إلى تغذية عزيمته ومد إرادته "بشحنات" من طاقة عشـــقه، لـــتكون عزيمته مستعدة، وإرادته مهيأة لمتابعة أو ملاحقـــة هـــذه الحسناء، وهي الملاحقة التي يستشعر أنها ســـوف تكـــون مضنية وشاقة؛ إذ لم يظهر من الحسناء أية حـــركة تـــنم عن أنها تشعر بوجوده الذي احتجزه جمالها، وبكـــيانه الـــذي أسره بهاؤها حتى الآن. ولذلك جاء قوله تأكـــيدا لهـــذه الموجة: "ومن شدة شعوري بالأسر، دعوت إرادتي أن تمدني بالرعاية الواجبة"(٢).

---

(١) السابق ص ٨٣.

(٢) السابق ص ٨٣. .

وفـــي المـــوجة الخامســـة وهي "الموازنة": يوازن الراوي ويقارن بين "حالة حب ماضية" خاضها منذ سنوات بعـــيدة، ومـــا تـــزال ساطعة في مخزن خبراته بالعلاقات الإنســـانية- "وحالة عشقه الآنية"، وخلص من ذلك إلى أن تجـــربة اليوم وإن تشابهت مع التجربة الماضية من حيث العناصر المحيطة- فإن تلك التجربة لم يكن لها هذا التأثير أو هـــذا الجـــذب الآنـــي الـــذي أنساه مهام اليوم والغد أو الحاضـــر والمستقبل، تلك التجربة التي لم يكن يشعر أمام بطلـــتها بالضياع والفقد والأسر مثلما يشعر الآن تجاه هذه الحســـناء. وتبـــين ذلـــك عـــبارته البوحية: "ووردت على ذاكرتي تجربة سابقة متشابهة ولكنها بعيدة عن التطابق"(١). فـــرغم تشابه التجربتين في ظروف أو معالم اللقاء الأول- فإنهما مختلفتان في ما أثمرتاه من مشاعر وأحاسيس.

وقـــد دفعـــت هـــذه الموجات الخمس- الراوي إلى متابعة الحسناء عقب خروجها من المستشفى دليلا على أنها

---

(١) السابق ص ٨٤.

كانــت في زيارة مريض، لا سيما أن هذه الموجات أيدتها ثــلاث "ثنائــيات متضـــادة" Contrast [1]تــتعلق بمدى اســتجابتها لملاحقــتها، أو بمـــدى إقــباله وإصراره على المراقبة.

الثنائــية الأولـــى هـــي: "إغــراء بالمتابعة، وجدية رادعـــة"، ذلـــك أنهـــا كما يبوح الراوي "لدى مرورها بي تلقيت نظرة عابرة فلم أدر إن كانت تذكرتني أم لا، وذهبت مجللـــة بجديـــتها ومناعـــتها وفتنتها الغامضة ساحبة إياي وراءها"[2]. ويعني الشق الأول من الثنائية وهو "الإغراء": أن الـــراوي قـــد حظـــى لأول مرة بعد مرور زمن ليس بالقصير- بنظرة من الحسناء دلت على إحساسها بوجوده، وهـــي وإن كانت عابرة لم تتفحصه- فإنها لم تعكس ضيقا بـــه ولا غضـــبا مـــنه. بـــل إنه اعتبرها نظرة تشجيع له، وإغـــراء بتواصـــل السعي والتقدم والمراقبة. ولكن الشق

(١) د. حســن البــنداري: تجلــيات الإبـــداع الأدبي، مكتبة الآداب- القاهرة ط (١) ٢٠٠٢، ص ٢٤.

(٢)التنظيم السري ص ٨٤.

الثاني من هذه الثنائية يتعارض مع دلالات هذه النظرة؛ إذ هـو يخـتص بوصـفها بصفات الجدية الرادعة، والوقار المانـع، والغمـوض المسـور الصادّ لمن تسوّل له نفسه الاقتراب منها لمضايقتها، أو العبث بها، أو الثناء عليها.

وأما الثنائية الثانية وهي: "تباطؤ واندفاع" فتعني: أن "جديتها التحذيرية" التي عكسها وجه الحسناء- قد سمحت- الجديـة-باندلاع "صوت تنبيهي" اقتحم ذهنه، فأيقظ وعيه، وبصّره بغرابة وقوفه. تمثل هذا الصوت في تساؤل مفاجئ عـن الغـرض من هذه المتابعة الملحّة، وفائدتها، والنتيجة التـي ستتمخض عنها: يقول: "وصاحبني تساؤل ملح عن جدوى إصراري أو معناه، أو الهدف منه"(١). ويبدو أن هذا التسـاؤل كان عابراً ومن ثم كان ضعيف التأثير، ومحدود التوجـيه، بحيث لم يوقف- التساؤل- من نشاط رغبته في المتابعة، ولم يحدّ من اندفاعه في الملاحقة وبعبارة الراوي: "لم يقلل من حدّة نشاطي المندفع"(٢).

---

(١) السابق ص٨٤.

(٢) السابق ص٨٤.

وتعنـــي الثنائية الثالثة وهي: "شك ويقين": بأنه على الـــرغم من إحساسه بالشك في "استجابتها"، ومن ثم تعمّدها الاختفاء المفاجئ هروبًا من نظراته المتابعة الملاحقة، وهو الشـــك الذي يظهر من قوله: "وساورتني احتمالات ممكنة كأن تستقل سيارة فتغيب عن أفقي". على الرغم من ذلك – فإنـــه قـــرر تجـــاوز هذا الإحساس، بأن واصل المراقبة، والمـــتابعة الحذرة، والملاحقة المتأنية عن بعد. وقد صور هذا القرار بقوله: "ولم أنثن عن السير"(١).

وقـــد أدت هذه الثنائية دورها– إلى جانب الثنائيتين السابقتين– بأن صعّدت الحركة، ودفعت الراوي إلى اتخاذ قـــرار هـــو: "التعرض الصريح" للمرأة أو الفتاة، بغرض إحداث أو خلق فرصة "التعارف" الذي رآه: "خطوة لا بأس بهـــا، وربما تمخضت عن جديد، وهي على أي حال خير من السير الأخرس"(٢). لاسيما أنه اعتقد أنها تشعر بوجوده

(١) السابق ص٨٤.

(٢) السابق ص٨٤.

طوال الوقت يتابعها بنظراته وخطواته وهي "لم تُبد عن أي ردة فعل، فضلا عن أنها لا يعتريها تعب أو ضجر"(١).

وقــد أراد الكاتــب بقــرار الــراوي أن يبقى على مســتوى حــركته على هذا النحو، وأن تستمر ردة فعله، واســتجابته الدؤوبــة النشطة ليكون هذا وذاك بمثابة دعم لخطــواته التي لا يبدو- حتى الآن- أنها سوف تتوقف أو تنتهي.

وربمــا يحدث التوقف أو الانتهاء إذا غابت المرأة أو الفــتاة تماما عن ناظريه، ولكنها لا تفعل؛ فما أن تختفي حتــى تظهــر، وما أن تجفو حتى تدعو. وكيف له والحال هكذا- أن يفكر بقلق في توقف محتمل أو نهاية ممكنة؟!

وأمــا المعلــم الثاني فيتحدد في محل "باباز": ففي اللحظــة التي اقترب منها هامًا بالتحدث إليها- أسرع إليها رجــل قــوي البنــيان فخم المنظر وهتف متهللا "أشرقت الأنوار"، وتبادلا حديثا قصيرا، ثم مضت برفقته إلى المحل

(١) السابق ص٨٥.

واختفـــيا فيه. حقا قطع هذا اللقاء محاولته. ولكنه لم يمنعه بعـــد فترة قلق وحيرة من التصرف، إذ اقتحم المكان الذي يتناثـــر فـــيه عدد من الموائد. جلس حول إحداها الحسناء والـــرجل القـــوي الفخـــم، وأمامها زجاجة بيبسي، وأمامه فـــنجان قهوة، ينظر في ورقة يتلوها بعناية. وأعقب تلاوته حـــوار دار بيـــنهما. فبدا له الأمر كأنهما في جلسة عمل، ســـرعان ما انتهت عندما نهضا فأسرع هو بالخروج، أما الرجل فودع المرأة مصافحا أمام المحل، لتمضي بمفردها نحو شارع خيري[(١)].

ويلاحظ أن الكاتب في هذا المعلم لم يعن برصد أثر وقـــع هـــذه المراقبة على نفس الراوي المراقب، حيث لم يشـــغله هـــذا الرجل، أو أي رجل آخر، لأنه خاضع لقوة التأثير التي حصرت تفكيره في هذه المرأة أو الفتاة. بدليل أنه عندما انتهى لقاؤها الغامض بالرجل وغادرت المحل- رجع إلى مشاعره الأسيرة، واستأنف تحركه خلفها دون أن

(١) السابق ص٨٥.

يعلــق فـــي نفسه على شيء مما قد رآه، مكتفيًا بقوله غير المسموع: "وفي الحال تحركتُ في خطى المرسوم"(١).

وتدعــونا العبارة الأخيرة "وفي الحال تحركت في خطى المرسوم" إلى استرجاع تحديدات وصفية وردت في بداية القص الحركي مثل: اختصاص جمال المرأة أو الفتاة "بميــزة ســرية"، واحــتوائها علـــى "نداء مبهم" وسيطرة شخصيتها على نفسه لدرجة أنه وقع "أسيرًا بلا معركة"(٢).

كما تجعلنا هذه العبارة التي استدعت تلك التحديدات الوصــفية نطــرح عــدة تساؤلات نوعية عن حقيقة هذه الحســناء: من تكون؟ هل هي مجرد امرأة (أو فتاة) عادية يتــبعها عاشق مبهور؟. أم أنها امرأة غير عادية ترمز إلى شــيء مــا، أو تقابل أمرًا معينًا؟، ولماذا لم يبادر الكاتب بــتحديد هويتها صراحة من حيث كونها سيدة أو فتاة؟. أي قوة تمتلكها فتجعلها تتحرك بثقة مفرطة، وثبات أكيد؟، وما

---

(١) السابق ص٨٥.

(٢) السابق ص ٨٢.

هــدف هــذا "اللطف الأنثوي" الذي يتخلل هذه الثقة وهذا الثبات؟. وهل بمقدوره الفكاك من هذا اللطف المؤثر الذي يستحوذ على ذهنه وطاقته الجسدية؟

إن كــلا مــن هــذه "العــبارة الوصفية" لها، وهذه "التســاؤلات النوعــية" عنها-ستصحبنا بدلالاتها الموحية، ونحــن نشــهد مــع الــراوي "المعلم الثالث" وهو: "دكان ســاعاتي"[1]، كمــا ستصــحب الراوي- دون شك- وهو يــراقبها عند دخولها الدكان، الذي بقيت فيه فترة قصيرة، وخــروجها مــنه علــى نحو متعجل. وبدلا من أن يسرع نحوها ويحدثها كما اعتزم من قبل- نراه يتخاذل، ويحدّ من محاولــته، حيث أملى عليه تفكيره بأن نجاح المحاولة غير مضــمون فــي ظل صخب الطريق وقسوة الحرارة: مما جعله ذلك يتساءل: "كيف يتأتى لي أن أهمس في أذنيها بما أريــد وســط هذا الانفجار الآدمي الآلي الذي يتعاظم بين

---

(١) السابق ص ٨٦.

دقـــيقة وأخرى؟!"[1].وهو تساؤل تبريري، لإقناعنا بتخاذله عـــن التقدم تجاهها، وتقاعسه عن الاقتراب منها ووضعها أمـــام الأمـــر الواقـــع، حتى يكف عن المطاردة، وتنتهي الملاحقـــة، وإن كان هذا التساؤل من جهة أخرى لا يحمل "مضـــادات" لـــرغبته فـــي اســـتمرار المطاردة واتصال الملاحقة.

وفي المعلم الرابع وهو: "البنك الأهلي" الذي دخلته لصـــرف شـــيك، فبقـــيت به بعض الوقت- نشطت رغبته وقـــوى لديـــه قـــرار التحدث إليها، لاسيما أنها قد ظهرت خارجـــه من باب البنك، فأثارته "بشموخها الفطري"، الأمر الذي دفعه إلى القول: "فيخفق فؤادي بارتياح عابر عميق، أتـــبعها مـــتجدد النشاط، متحين الفرصة للالتحام بها مهما كلفني ذلك من مخاطر"[2].

---

(1) السابق ص ٨٦.

(2) السابق ص ٨٦.

ويلاحظ أن الراوي في المعلمين السابقين- قد افتقد "المؤهل الضروري" وهو "الحركة المجازفة"، التي تحكم له "بقوة صلاحية" احتواء هذه الحسناء وامتلاكها، إذ إن "غياب" هذه الحركة- أضعف من هذه الصلاحية رغم ما شعر به من خفقان قلبه. وتبقى محاولته على هذا مجرد "حركة" فاقدة لعزم يتناسب مع غرض هذه الرحلة، أو لمجازفة تتلاءم مع "معناها المجدي"، الذي لن يكتمل تشكله وتبلوره إلا عند "نهاية" ذلك "الخط المرسوم"، الذي تخايل لعينيه بوضوح منذ اللحظة التي وقع فيها بصره عليها، والذي يراه الآن دخانيا واهياً أو محاطا بما يشبه الدخان أو الضباب.

ويتوافق مع هذا الإحساس بنقص المحاولة، وفقدان المجازفة، ودخانية أو ضبابية الخط المرسوم- أنه في "المعلم الخامس" وهو: "انعطافها إلى السنترال"- قد نشط بداخله إحساس باليأس، وبالإحباط، وبعقم المحاولة،وبلا جدوى المغامرة، وهو الإحسذذاس الذي جعله- أثناء

انــتظارها- يحاور نفسه ببوح راجع فيه حركته التي بدأت مــنذ الصــباح، بشــقيها "الصاعد" و"الهابط"، "المتراجع" و"المندفع". على نحو من الحزن والأسى، والشك والقنوط: "تــرى ألم يُفتن بها سواي؟، أيّ قضاء قضى به عليّ هذا الصباح؟، ثمة تعب خفيف بدأ دبيبه في ساقي، وهناك شبح الإحــباط أيضا، وظل الشك المؤرق، ويوجد أيضا شعور قائم بتفاهة كل شيء خارج المغامرة المجنونة"(١).

وعلــى الرغم من قوة هذا الشعور "بالإحباط" الذي يظلل الحركة بظلال الضعف والخفوت، فإن إحساسا بأمل يضــاد إحــباطه قــد عمد إلى تنشيط حركته ومدها بطاقة عــزم، وبــروح مجازفــة من شأنها أن تزيد من اطرادها وتقدمها. وقد استمد هذا الأمل قوته من ثلاثة عوامل:

العامل الأول هو:"صوت داخلّي آمر":فقد انطلق من أعماقــه صــوت قوي، أمره بحسم وهي تغادر "مقصورة الســنترال" بــوجه "مورّد بالرضى". "تحرّك...تحرّك..لا

(١) السابق ص ٨٧.

يجــوز التراجع بعدما كان"[١]. ولعل اتّسام وجهها بالرضى عقــب فــراغها من المكالمة التي يجهل طرفها الآخر- قد منحه قدرًا من الشجاعة التي استدعت هذا الصوت، لاسيما أن هــذا الرضى قد مثل لديه دعوة للتقدم والحديث. فشتان بــين جدّيــة محــذّرة كانت تحتل ملامح الوجه، و"ابتسامة رضــا وراحــة" تعكســها ملامحها الآن. فما عليه إلاّ أن يســتجيب إلــى هذا الصوت الذي لا يمكن ردّه أو تجاهله، والذي دعاه إلى الإقرار بأنه "لا محيد عن السير"[٢] في هذه المــراقبة أو المــتابعة الشاقة التي بدأها منذ ساعات غير قلــيلة. وقــد ســاعد علــى بروز هذا الإغراء أن "شارع البورصة" وهو "المعلم السابع"- قد بدا خاليا إلا منهما، وأن "الرصــيف الأيمن" لهذا الشارع قد ضمهما معًا وبمفردهما لأول مــرة، وبأنــه لــم يلق بالاً لنظراتها المتحفزة إليه، الداعــية لــه بالتقدم نحوها في نفس الوقت. وهذا وذاك قد أجرى حوارًا قصيرا هكذا.

---

(١) السابق ص ٨٧.

(٢) السابق ص ٨٧.

- هل...

- فقاطعته بقولها محذرة:

- احترم نفسك...

فأجاب بسرعة:

- أود أن أتشرف..."(١).

ومـــع أن هذه العوامل الثلاثة لم تخلُ في مجموعها مـــن "إيجابـــية التقدم المنشود"- فإننا نجد الراوي ما زال خاضـــعا لمشاعر الإحباط والتردد التي تشكل تيارًا مضادًا هـــو: "سلبية التراجع الحركي"؛ ذلك أنه قد عقب قائلاً على هـــذا الحـــوار القصير الذي لم يشأ تنميته ولا تطويره: "لم تســـمعني غالـــبا لانـــدفاعها إلـــى الأمـــام. إنـــه رفض صادق.تكاثف الإحباط والشعور بالتعب"(٢).

ولكن هذه "السلبية المحبطة" -في إطار هذا المعلم- خالطهـــا إحساس بأمل ضئيل صور لذهنه إمكانية "حصول

(١) السابق ص ٨٨.

(٢) السابق ص ٨٨.

اســتجابتها" فيما لو تخلى عن يأسه، وتخلص من إحباطه، وتحرر من تردده.لاسيما أنه عقب الحوار القصير-استبعد فــي "بــوْحه التعقيبــي" فكرة التخلي النهائي عن متابعتها وملاحقتها. وسجل على نفسه "عجزه عن المطاردة. يقول: "يجب أن أظل متابعًا لها متحينا الفرصة" سواء أجاء سيره أمامهــا أو خلفهــا أو محازيــا لها، ليوضح لها أن "رجل البرج" المتابع لها منذ الصباح- مصمم على اقتحام عالمها الغــامض المجهــول، وهــو التصــميم الذي لم يمكنه من الحــرص على قراءة أصابعها ليعلم ما إذا كانت متزوجة، أو مخطــوبة أو حرة. إذ المهم هو هذا الكائن الجميل الذي اســتحوذ على وجوده، ويطمح هو بدوره أن يستحوذ على وجودها.

والعامل الثاني: هو "التساؤل الموحي بتقييد الحركة وضبطها". ذلك أنه في "المعلم السادس"- عقب فراغها من لقــاء ســيدة في الطريق بدت أنها من معارفها- انفلت من قبضة الصوت الآمر لينظر بسرعة فيما وصلت إليه حاله،

وكـــيف أن الضجر البشري أصبح يزاحم رغبته، ويغالب تحمّســـه في مواصلة مراقبة يبدو أنها غير مجدية. يقول: "وأعـــود إلـــى التساؤل عن معنى ذلك. لا حيلة للعقل في الموضوع. أو لعله يقرّني على سلوكي طالما أجد فيه أملاً وســـعادة. يقـــول لي آمرا وناهيا: استمر إذا شئت ولكن لا تـــتورط في خطأ"(١). وقد ترتب على هذا التساؤل المحبط أن عاطفـــته التـــي وجهها إلى الحسناء- قد نالها قدر من الفتور، الذي جعله يشعر بعبء الملاحقة و"أصبح الشعور بالتعب واضحًا" أكثر من ذي قبل.

وأمـــا العامل الثالث وهو "الإغراء العقلي": فيتعين في أن ذلك القدر من الفتور العاطفي- قد زاحمه تفكير أخذ يغـــريه بالـــتقدم، وهـــو تفكير منطقي صادر عن "طبيعته العـــنادية"، فلـــولاها لما استمر في هذه الرحلة. "أعدل عن مطاردة عقيمة، لكنني لم أستطع، إنه حكم مؤبد فيما بدا"(٢)

---

(١) السابق ص ٨٧.

(٢) السابق ص ٨٨.

ويـــبدو أنـــه فـــي هذا البوح قد عقد موازنة بين "وجوب العدول" عن المطاردة، و"عجزه" عن ذلك، لتنتهي الموازنة بالانتصـــار لتواصل المطاردة، إذ هي أمر مقدر، أو قرار تحكمي لا يمكن رده، لأنه يتوافق مع ذلك "الخط المرسوم" الذي لا يغيب عن بصيرته.

وإذا كـــان الـــراوي في جميع "المعالم السابقة"- قد افتقد المؤهل الضروري الذي يؤهله للفوز بها والاستحواذ علـــيها وهـــو: "الحركة المجازفة الحاسمة" فإنه في جميع "المعـــالم اللاحقـــة"(١)، وهي: الثامن: مكتبة الفجر الجديد. والتاســـع: صـــيدلية. والعاشـــر: مطعم الشافي.- قد افتقد مؤهلاضـــروريا ثانـــيا وهـــو: "منظومة الصبر والتحمل والصـــمود وحُســـن التقدير"- نتيجة عجزه عن فهم خطة ســـيرها وهدفه، وذلك في موضع مقارنته بين حالتها وهي تتعمد الهروب منه، وحالته وهو لا يكف عن التعرض لها فـــي كل معلم من تلك المعالم التي ضمتهما. يقول في هذا

---

(١) السابق ص ٨٨.

المقارنـــة:- بعـــد أن توقفتْ للحظات أمام مرآة في واجهة المعلـــم الحادي عشر. (وهو محل أثاث) :"المصيبة أنها لا تكـــل ولا تمـــل، ولا توحي بقصد هدف محدد. على الأقل هي تعلم. أما أنا فلا أعلم. وحتى اليأس القاطع تمنيته"(١).

فهذا "التمني" يعكس قدراً من رغبته عن المطاردة، وتفكيره في الكف عنها، ليمكنه الانصراف إلى شئونه التي أجّلها أو تناساها، ما دامت مصممة على التجاهل والتباعد، كمـــا ينفـــي هذا "التمني" عن نفسه عناصر تلك المنظومة المطلوبة لتحقيق غرض ما، أو "الوصول" إلى غاية معينة، وبخاصة أنه يقر في داخله أن هذه المرأة أو الفتاة- ليست مجرد كائن بشري جميل قابل للسأم منه إذا جفا، ومعرض للافتـــراق عـــنه إذا أبـــى. فجفـــاؤه اختبار لمدى صدقه وإصـــراره، وإباؤه إغراء بمواصلة السعي في الطريق ذي "الخـــط المرسوم" الذي تحدد سلفا قبل رؤيتها عند "البرج" في صباح هذا اليوم المشمس.

---

(١) السابق ص ٨٩.

وإلـــى جانب افتقاد الراوي للمؤهلين السابقين- فإنه قـــد افـــتقد مؤهلاً ثالثا وهو: "توفير الجانب المادي" الذي يضـــمن لهذه المرأة أو الفتاة الحياة التي تليق بها. ذلك أنه عمـــد إلـــى بث اعتراف صريح بعجزه عن تقديم ما يجب علـــيه نحوها فيما لو استجابت إليه، ووافقت على دعوته، وانصـــاعت لرغبته: "ثمة سؤال مقلق: هَبْها استجابت فماذا عـــندي لأقدمـــه؟، لماذا أتمادى في الجنون بلا طائل؟"[1]. وهذا الاعتراف أو التسليم جعل حركته تأخذ اتجاها عكسيا تأمل خلاله حياته الخاصة، التي رأى فيها "النجاة" من هذا المأزق الذي وضع فيه منذ الصباح.

وقـــد افـــتقد الراوي مؤهلا رابعا وهو: "الإخلاص لتجـــربته"، الـــذي يعني استبعاد أي شاغل يشغله عن هذه المـــرأة أو الفتاة، أو أية عقبة تعترض طريقه وهو يسعى إلـــى الاستحواذ عليها. فبدلا من أن يعتصم بهذا الإخلاص أثـــناء انـــتظارها أمـــام "حديقة ليبتون" وهي "المعلم الثاني

(١) السابق ص ٨٩.

عشر"- سمح لصوت بداخله أن يحتج على موقفه، ويناشده العـــزوف عن هذه التجربة والتخلي عنها، والتحرر منها؛ فكفاه ما أصابه من متاعب جسمية ونفسية، وما لحق به من نظـــرات الانـــتقاد والارتياب. وكيف له أن تنسيه عاطفته واجـــباته الخاصـــة والعامة؟. يقول بعد أن دخلتْ الحديقة "آثرتُ في الحال أن أنتظر. ولكن حتى متى أنتظر؟. ما بي قـــوة. والصبر يتلاشى بسرعة. وتذكرت العمل الذي كان علـــيّ أداؤه، والمواعـــيد التي أخلفتها، والرسائل التي كان عليّ تحريرها. ولكن ما جدوى الندم"(١).

فقـــد دل هذا الاحتجاج النفسي على أن نفسه ليست مخلصـــة تمامـــا لمجرى هذه التجربة، وأنها ما تزال وفيّة لغير هذه المرأة أو الفتاة الجميلة. وكيف نتوقع "الإخلاص الـــتام" و"الـــوفاء الكامل" ونحن نرى تسلط حياته الخاصة والرسمية على نحو ما اعترف هو بذلك. وربما تكون هذه الحسناء قد أدركت ببصيرتها الخبيرة النافذة المستشرفة هذه

(١) السابق ص ٨٣.

الحقـيقة مـنذ البداية، ولذلك تظاهرت بالجدية، والهروب، والـنفور، والقـوة، والتجاهل، انتظارا ليقين تنشده وتبحث عنه وتسعى إليه.

ولأنـه لم يحقق هذا "اليقين المنشود" فخضع لقوى التردد والتراجع والمراجعة العقلية، ولأنه سمح لنزاع بين العقـل والقلـب، بين الرغبة فيها والانشغال بسواها، بين تفكيـر فـي جـدوى المحاولـة وعقمها- فإنه قد تعرض لاضـطراب فـي الرؤية واهتزاز في التوجه، الأمر الذي جعلـه وهي يمشي خلفها في "المعلم الثالث عشر" والأخير وهـو "شـارع الشيخ ريحان"- جعله يسقط فجأة في حفرة حجبت بصره عنها، في اللحظة التي خالطته فيها بعد فوات الأوان بقـية أمل شاحب في احتوائها- يقول: "توهج الأمل مـن جديد في قلبي الذابل، وتناسيت هواجسي وتابعتها وأنا أجرّ نفسي جراً"(١).

(١) السابق ص ٩١.

ولكن هذا التوجه الذي صدر عن قلب ذابل- لم يقدم جديدًا في رحلته بعد أن فقد ذاته، فلم يشعر إلا بعد قليل أنه أسير حفرة تحول دون ملاحقتها وحتى النظر إليها. يقول:"وقبيل نهاية الشارع بقليل فقدت ذاتي بغتة. لم أدرك قبل مرور ثوان أنني سقطت في حفرة. زلزلت مفاصلي، فغمست خياشيمي رائحة ترابية عميقة لم أعهدها من قبل، ولم يبق مني على السطح إلا عنقي ورأسي. حاولت الخروج ولكن خذلتني قواي الخائرة"(١).

فهل يعني سقوطه هذا أنه وصل إلى نهاية "الخط المرسوم"، الذي تخايل لعينيه في الصباح الباكر منذ أن بدأ المطاردة؟. وفي اعتقادي أن الكاتب قد أحدث عملية السقوط باعتبارها نتيجة "طبيعية" لافتقاد الراوي "المؤهلات الضرورية" التي لو توافرت لأمكنه الوصول إلى قلب المرأة أو الفتاة، ولفاز بها واستحوذ عليها.

---

(١) السابق ص٩١.

لقـــد وضعها الكاتب في طريقه، وابتدأ بهما الرحلة من شروق الشمس إلى غروبها، ليرسى "فكرة" لم يستطيع الـــراوي أن يســـتوعبها، أو يحافظ عليها، أو يرعاها، أو يحســـن الـــتعامل معها. وهي فكرة "معاناة الاستحواذ على المثال" الذي لم يكن "جمال" هذه المرأة أو الفتاة- إلا وسيلة لبلوغه أو الوصول إليه، والاستحواذ عليه.

وقد أدرك الراوي أخيرًا هذه الحقيقة أو هذا المغزى *moral* بعد "فوات الأوان" حينما سجل على نفسه من جهة "عجزه المتحسر" عن فهم جوهر هذه الرحلة، لاسيما حين ضمته الحفرة التي سقط فيها:" وأرسل عيني صوب المرأة بآخر ما أملك من طاقة على اللهفة فلا أعثر لها على أثر. أفلـــتت إرادتي وأشواقي. وهيهات أن ألحق بها"[١]، وحينما اكتفـــي مـــن جهة ثانية نتيجة هذا العجز "بانتظار معجزة" تـــنجده وتحمله على اللحاق بها وذلك بقوله:"الأمر يقتضي

(١) السابق ص ٩١.

معجزة إن يكن ثمة مجال للمعجزات"[1]، وحينما تأكد لديه من جهة ثالثة أن "المثال" قد انفلت منه بتواري هذه المرأة/ الفـــتاة عـــن بصره،وأن استئناف السعي خلفه ضرب من المســـتحيل مـــا دام قد أوْكَل أمر الخلاص من محنته إلى "معجـــزة" ربما لا تتحقق، وإلى "نفس منهزمة" استسلامية نجحـــت فـــي إقـــناعه بأن عليه أن يقبل هذه النهاية، التي تـــتوافق مـــع "الخـــط المرسوم"، الذي قدّر له أن يبدأه منذ شروق الشمس وحتى المغيب..

(١) السابق ص ٩١.

القهر والثورة
في رواية: الأسوار

القهر والثورة
في رواية: الأسوار

[١]

رواية الأسوار لمحمد جبريل واحدة من روايات قليلة ظهرت مؤخرا[1] في بيئتنا الأدبية، تقدم للقارئ مذاقا خاصا، وتدعوه إلى أن يقربها بقراءة تختلف عن قراءة الرواية الكلاسيكية، فالأسوار تتجاوز العديد من مواصفات الرواية التقليدية ومقرراتها التي ما زالت تسود جانبا كثيرا من واقعنا القصصي والروائي، رغم الإنجازات العالمية الضخمة التي تمت – وتتم باستمرار – في هذا الفن الهام

---

(١) تاريخ كتابة المقال فبراير ١٩٧٢.

من فنون الأدب: ففي حين نجد معطيات الرواية الكلاسيكية طيّعة .. حدثا، وشخصيات وتكنيكيا، تضطرنا "الأسوار" إلى التخلي عن استرخاءة الفراش، والكازينو، وضجيج القطار، وصخب السيارة، ببديل اليقظة والتأني والصبر، وإخضاع كل مراكز الوعي، مطالبة بإيجابية خلاقة - تشترك مع المؤلف - في محاصرة الوقائع، وضبطها، وتنسيقها، وتوجيهها، وصولا إلى درجة التقبل.

[٢]

هذه هي مصر .. الحية دائما بعد آلاف السنين، الرافضة للقهر والإحباط، المتأبية التي لا يعرف قاموسها الخضوع والاستسلام .. من هذا المنطلق الذي تضبطه النصوص القديمة والحديثة العازفة على وتر الحب لمصر بسط الكاتب حركة روايته .. إن الرواية تضم مجموعة من المعتقلين، شخصياتهم متباينة، عرّاهم المؤلف فأوقفنا على حقيقة جرائمهم ليست بالخطورة بالقياس إلى ما يرتكب في حق الوطن المصري، ولا تستوجب عزلهم في هذا

التـــيه الصـــعب دون إشراقة أمل، إذ لا أحد يعلم – خارج المعـــتقل – بأمـــرهم .. ولقد حاولوا الاحتجاج مرات لكن محـــاولاتهم ضاعت في فسحة الصحراء.الصمت كان الرد والصمم كان الجواب.

ومـــن ثم لجأوا إلى اقتراع مهيب رجاء الخلاص: اقتـــرعوا علـــى أن من تصيبه القُرعة يُحرق ليكون حرقه صوت احتجاج وميلاد وبعث. فيعرف العالم الخارجي الذي يتحـــرقون شوقا لرؤيته ومتابعة أحواله – أن هنا من يبغي الخـــلاص .. إنهم جميعا قد عشقوا مصر، وبسببها ضمتهم الأسوار: "ليلاي .. ليست العامرية، ولا ليلى الأخيلية، ولا ليلي المريضة بالعراق، وإنما هي ليلي المصرية .الهيفاء، السمراء".

ولكن الخيانة باعتبارها وثيقة وباء تعاني منه مصر نتيجة القهر والإرهاب.. قدر الوطن المعذب – لا تلبث أن توقـــع الجمـــيع في مأزق حاسم وخطير؛ ذلك أن أحدهم – حلمي عزت – الذي انتخب لكتابة أسماء المقترعين، يكتب

بتوجـــيه من إدارة المعتقل بعد محاورة مروعة جرت بينه وبين المأمور – إسما واحدا هو اسم "الأستاذ" الذي تصيبه القرعة بالطبع، وهو هاديهم، وأملهم، بل ومخلصهم. وحين تكتشـــف الخـــيانة، يرفض "الأستاذ" إعادة الاقتراع مؤثرا المـــوت مـــن أجلهم ويقول: "إن كان محتما على أن أواجه بالموت في غدي، فلن يغير من الأمر أن أواجهه بالخيانة" ويضيف في استسلام "يسوعي" ربما كتب عليّ ذلك..".

ويبقى السؤال الخالد معلقا على جباه الأجيال حائرا ينشد الجواب.. عطاء الفارس المجهول المعلوم، الذي يعيد الـــروح المهاجـــر، ويطـــبب جراح القلب .. يقول الحكيم الفرعونـــي: "أليست هذه بلاد رب الشمس رع، متى يهب لـــنجدتها الراعـــي المصلح، من لا يعرف قلبه الموجدة"، ويمضي سعد زغلول في محاولته اليائسة، كما حاولها من قـــبله عرابـــي، ولكـــن صوت الفرعوني القديم يعلو عبر مقبرته متغنيا "ها أنذا جئت أعاين جمالك..".

[٣]

إن ســجناء الأســوار يجسّدون مصر النضال على طول تاريخها الموغل في الماضي، الضارب في الحاضر، الممــتد فــي المســتقبل، إننا بالقراءة نعطف على هؤلاء السجناء ونتعاطف معهم، غير أن عواطف الكاتب سرعان مــا تسمو بحبه المتدفق فوق حدود الواقع الخاص مستهدفة قهــر الإنســان فــي كل العالم، أنه لا يبدأ من فراغ.. إن تســاميه ثمــرة التزامه بمعاينة القضية الإنسانية العامة(١)، فهــو مــع الإنســان أينما وجد، يعذبه عذابه ويقلقه تعثره وإحباطه وتعرضه المستمر للمهانة والإلغاء.

ورغــم أنــه تــناول جانــبا من الصراع السياسي والاجتماعــي في فترة ما قبل الثورة، وجعله مدار رؤيته، فــإن وجهــة نظــره تقصد أولاً وأخيراً إلى تغيير الواقع الخــاص والعــام، وتحــويلهما إلى مدينة فاضلة *utopia*

(١) راجــع مجموعــته القصصــية: تلك اللحظة من حياة العالم. ط [١] لجنة النشر للجامعيين القاهرة ١٩٧٠.

أساسها النبل والشرف والمحبة والعدل. ومعيار مهارة الكاتب في أنه نظر إلى القضية العامة (قهر الإنسان) من منظور قضيته الخاصة (الصراع السياسي والاجتماعي) مؤكدا افتراق كاتب يحتويك ويأسرك عن كاتب حين تقرأه تجد نفسك عنه غريبا وشاردا.

[٤]

.. إن ذلك يؤدي بنا – ضرورة – إلى القول بأن جودة الأسوار ناشئة عن معاناة الكاتب في مجال العمل الروائي الجديد، وبسبب عمق التصاق ووعي جاد به، بغرض التوصل إلى "تكنيك" جديد يتلاءم مع التيار الحضاري، ويواكب النهضة العلمية والفنية الحديثة، ومن ثم فلن نستشعر الغربة أمام الرواية ..

إن الشخصية – هنا – أقرب إلى الرمز أو النموذج لم ترسم من الخارج بقدر ما كان الهدف هو الرحلة في مجاهلها، والجوس في غاباتها، باعتبار أنها مبلورة للأفكار التي يقصدها الكاتب، وبينما لا تشغله البيئة بتفاصيلها كما

يفعل الكلاسيكيون – يوظف الحدث توظيفا خاصا، فهو أشبه بالبقع اللونية على صورة رسام تجريدي مقتدر .. تفقد الصورة قيمتها الفنية لو اكتفيت ببعد منعزل عن بقية الأبعاد. إذ ليس مفتاح الصورة جزئيا بقدر ما هو كلي شامل .. إن الحدث في رواية الأسوار مجزأ وموزّع يقتضي منا أن نضبطه في كلّ واحد كيلا نهرب، أو نطوي العمل وندعي الفهم – دون فهم – خوفا من اتهامنا بالتخلف أو القصور، كما يقتضي منا أن نلاحظه في حدود التعاون المستمر للمواقف المختلفة، والمداخل المتعددة. بل ووسائل السرد والحوار، ونصوص التراث، والمونولوج، والملامح السينمائية، والارتدادات المتتالية للشخصيات، حتى لا نظلم الرواية.

إن الكاتب بهدف الترقي بالعمل إلى درجة الاكتمال الفني أتى بعنصر هام من عناصر نجاح الرواية تقليدية أو جديدة، وهو ضرورة الصدق: الصدق الفني في تناول الشخصيات ومواقفها المتباينة، فقد أعان هذا العنصر على

كشـف الخـبايا، وأوقفـنا شـهودا على المثالب والآمال، والغايـات، والعـذابات المأسـاوية التـي غلفت حياة تلك الشخصيات. وضرورة الصدق الواقعي، حيث رسم الواقع الـذي عاشته سواء داخل أسوار المعتقل أو خارجه، مبتعدا عن التزيد أو التهويل، متجنبا الخوارق والمعجزات. وهذا الصـدق بشـقيه خدم الرواية من زاوية أنه نتيجة إخضاع الكاتب خبرته الخاصة لمجال العمل، فلم يتعده إلى مجالات أخرى تقصر من قيمته الفنية.

وممـا ساعد على ارتقاء الرواية كذلك، خصوصية الأسـلوب التـي تضـفي عليها قدرا كبيرا من التميز .. فالأسـلوب رشـيق، متماسك، ومركز، وصوره العضوية والجـزئية المتعاقـبة اسـتخدمت بدءا من الرواية وحتى نهايـتها، ليضـمها إطـار من التوحد والشمول، فلا يمكن فصـل صـورة جـزئية عن غيرها، بل يجب النظر إليها مجتمعة، ومتضامة داخل الإطار العام ..

والحـــوار في أغلبه مرتبط بصلب الحدث الرئيسي، فهو بمثابة مؤشرات مستمرة إليه، فليس لغوا، ولا ثرثرة .. إنه من ثم يؤدي دوره البناء، وذلك بإضفاء إضاءات متتالية على حركة الرواية، ويكشف عن خبايا ومزاج الشخصيات .. هذا بالإضافة إلى أنه ليس عاميا تماما، أو فصيحا كلية، ولكنه بفصحى مبسطة، ومختارة بعناية ..

وقـــد حرص الكاتب على تزويد الرواية بعنصري الحـــركة والإيقاع، فهي خالية من بطء الأعمال الكلاسيكية فلجأ إلى السرعة المركزة في الرصد متفاديا بذلك الحشو، ولغـــو الكلام، بينما المواقف المختلفة المتعددة، أمواج تلو أمـــواج تحاصر الحدث الرئيسي بمستوييه الخاص والعام، تعالجـــه وتثـــريه .. وكل هذا يتم دفعة واحدة، وبحالة تدنو بشدة من الحالة التي نكون عليها ونحن نطالع قصة قصيرة ناجحة .. أي وضعنا في ذروة عمل يستغرق وعينا بكامله في لحظة واحدة ممتدة ذات إيقاع واحد.. وهو الأمر الذي يجعـــل هذه الرواية تقدم – عن جدارة – كاتبا مخلصا لفن الـــرواية العـــربية، يحاول بنجاح أن يتقدم بها إلى مرحلة جديدة.

الإبداع القصصي
عند كتاب القصة والرواية (في السبعينيات)

الإبداع القصصي

عند كتاب القصة والرواية (في السبعينيات)[*]

يثيــر كــتاب القصـــة والـــرواية في السبعينيات[1] للدكــتور يســري العزب أفكارا عديدة يمكن تصنيفها في مجموعتين. الأولى الأفكار العامة، والثانية الأفكار الخاصة بالكــتاب. أمــا المجموعة الأولى فهي تشتمل على أفكار منها:

١- ضـــرورة الإشـــارة إلى جهود روّاد البحث في الفنــين القصصـــي والروائـــي والإشادة بهم. حيث عبّدوا

(*) تاريخ كتابة هذا المقال سبتمبر ١٩٨٦.

(١) نشر قطاع الآداب بالمركز القومي للفنون والآداب ١٩٨٤، وتاريخ تحرير مقدمة الكتاب ١٩٨٢.

الطــريق لأجــيال من الباحثين والدارسين والقرّاء عامة، فتحيةً لهم وتقديراً لجهودهم البنّاءة. وأذكر في ميدان القصة القصــيرة. لا على سبيل الحصر ولكن على سبيل المثال، الأســتاذ عــباس خضر، والدكتور سيد النساج، والدكتور الســعيد الورقــي، والدكــتور محمود الحسيني، والأستاذ عــبد الــرحمن أبو عوف، والأستاذ يحيي حقي.. والأستاذ محمــد قطــب عبد العال وفي ميدان الرواية: الدكتور عبد المحسن طه بدر، والدكتور محمد زغلول سلام، والدكتور محمــود الربيعي، والدكتور عبد الحميد إبراهيم، والدكتور طــه وادي، والدكتور محمد حسن عبد الله، والدكتور جابر عصــفور، والدكــتور رجاء عيد، والدكتور يوسف نوفل وغيرهم...

٢- ضــرورة وجــود المتخصص في الفن الواحد، بمعنى أن يكون لدينا متخصص في الشعر، ومتخصص في القصــة القصيرة، ومتخصص في الرواية، ومتخصص في المسرح النثري، ومتخصص في المسرح الشعري – نحتكم

إلـــيه مـــن جهة أن عمله النقدي الغالب هو البحث في هذا الفن المعيَّن. وبالطبع لا أقصد أن يقصر المتخصص جهده على فن واحد، وإنما أقصد تغليب الاهتمام – على هذا الفن أو ذاك، ممـــا يســـاعد على نموّ حركة هذا الفن وتطوّره، وتصحيح مساره.

٣– الصـــعوبة التي تصادف الباحثين في موضوع يغطّـــي فتـــرة زمنـــية غير قصيرة فهناك: قصص كثيرة تنشـــرها الصـــحف والمجلات.. وروايات عديدة تخرجها المطابع في فترات متقاربة. وليس كلّ ما يصل إلى القارئ الفاحص – جيداً أو يصل إلى مستوى الجودة. أي أن هناك مشـــكلة في حصر هذه القصص والروايات، فإذا فُرض أن الـــباحث قـــد تمكّـــن من الحصْر الدقيق، فإن هناك مشكلة تســـتتبعها وهـــي: مشـــكلة "الاختـــيار" أي اختيار المادة القصصـــية التـــي سيضـــعها الـــباحث على مائدة الفحص والبحث.

ومن المهم القول إن الباحث – حينئذ – إذا لم يمتلك القـــدرة علـــى "الإحاطة" الفنية، وعلى التمييز بين الأعمال الفنية المختلفة، فإن اختياره سيكون ناقصاً مما يترتب عليه إهمـــال أعمـــال قد تفوق الأعمال التي وقع اختياره عليها. فعلى الناقد إذن عند الاختيار أن يتسلح "بالإحاطة الفنية" أو القدرة على الفهم، أو بالقدرة على "تمييز الجيد من غيره"، كما ذكر نقادنا القدامى – حتى يكون الاختيار دقيقاً والحكم منصفاً.

لقـــد طـــرق النقاد العرب القدامى في القرن الثالث الهجري – هذه المشكلة عندما اهتموا بأسس المفاضلة بين الشـــعراء – حـــيث فاضـــل الأصـــمعي (–٢٠٧هـــ) بين الشـــعراء علـــى أســـس: (الجودة، وتنوّع البحر الشعري، والكثرة).

وفاضـــل ابن سلام الجمحي (–٢٣١هـــ) بينهم على أســـس (القِدم، وتعدّد الأغراض وواقعية العاطفة، والكثرة، والجودة).

وقــد مضــت كتب الاختيارات القديمة، تسعى إلى الــتماس أسباب التفضيل والمفاضلة تحقيقاً لإنصاف النصّ الأدبـــي، وبُعداً عن ظلم هذا الأديب أو ذاك... إن الاختيار الدقــيق هــو القائم على "الجودة الفنية" أو الكيف، لا على الكثرة أو الكم.

وأمــا المجمــوعة الثانــية: فهــي الأفكار الخاصة بالكتاب، ويندرج تحتها عدة عناصر:

١- وصف الكتاب:

يــتكون مــن مقدمة، وقسمين. أما المقدمة فقد ذكر المؤلف فيها الداعي إلى تأليف هذا الكتاب أو سبب البحث في هذا الموضوع. وأما القسمان: فهما: قسم يعرض للقصة القصــيرة. حــيث تناول فيه مجموعة قصصية واحدة لكل مــن: ضــياء الشــرقاوي، وزهيــر الشايب، وعبد العال الحمامصـــي، ومحمــد مســتجاب، وفــؤاد قنديل، ومحمد الشــريف، ومصــطفى عبد الوهاب، ومحمد جابر غريب. (العدد ٨) ويقع هذا القسم في (١٥٧) صفحة.

والقســـم الثانـــي يختص بالرواية. تناول فيه رواية واحـــدة لكـــل من محمد جلال، ومحمد كمال محمد، وعبد الفـــتاح رزق، وعبد الوهاب الأسواني، ونبيل عبد الحميد، ومحمـــد الراوي. العدد (٦) ويقع هذا القسم في (١٠٤) صفحة.

٢- القضايا التي أثارها هذا الكتاب:

١- أولـــى هذه القضايا: قضية العنوان: أي عنوان الكتاب "القصـــة والرواية في السبعينيات". يوحي هذا العنوان بالـــتأريخ أو الرصد لخط التطّور القصصي والروائي، الـــذي يعني بالاتجاهات أو المذاهب في هذين الفنّيين، ولكـــن مـــا نلبث أن نكتشف أن الكتاب بقسميه، دراسة نصـــية متأنية لفن القصة والرواية عند عدد من الأدباء (كما سنرى). ومن هنا تساءلت عن عنوان بديل يكون ملتصقاً بالمنهج النّصّي الذي اختاره المؤلف[١].

---

(١) مثل نظرة في الفن القصصي والروائي في السبعينيات، أو قراءة في الفن القصصي والروائي في السبعينيات، أو الإبداع القصصي- --

٢- تحديد مفهوم "السبعينيات":

من المتفق عليه أن هذه الكلمة "السبعينيات" تعني الفترة الزمنية التي تبدأ من عام ١٩٧٠ وتنتهي في آخر ١٩٧٩ وأول عام ١٩٨٠. والكتاب معنيٌّ بالحديث عن القصص والروايات التي كتبها أصحابُها فيما بين التاريخين المذكورين (٧٠-٨٠).

ولكن يلاحظ أن الناقد أورد قصصا لا تنتمي إلى فترة السبعينيات، مثل قصة عبد العال الحمامصي (قابيل يخنق القمر) التي كتبها عام ١٩٦٧، وقصتي عبد العال الحمامصي أيضاً وهما (يوحنا يبشّر في الحانة)، و(الساعة الـ٢٥) اللتين كتبها في عام ١٩٦٩، ومثل قصة فؤاد قنديل (أرجو ألاّ يدوم الظلام) التي كتبها ١٩٦٧، وقصة فؤاد قنديل أيضا (كان وَهْما) -١٩٦٩. [صفحات ١٠٩،١١٢،١١٣].

=والروائي في السبعينيات، أو يبقى العنوان المختار، ونضيف إليه (نماذج مختارة).

فهذه القصص تنتمي إلى فترة الستينيات التي تبدأ من ١٩٦٠ إلى آخر ١٩٦٩، وكذلك أورد المؤلف كل الروايات التي اعتمد عليها باعتبارها ممثلة لفترة السبعينيات، وهي في الواقع منشورة ابتداء من عام١٩٨٠، فهي ممثلة لفترة الثمانينيات. قد يُقال إنها كتبت قبل عام ١٩٨٠، ونشرت في عام ١٩٨٠، وإذن يكون على الباحث أن يثبت تاريخ الكتابة في زيل كل رواية. ويقال مثل ذلك فيما يتعلق بتاريخ القصة القصيرة.

ومن هنا أرى أن تزييل القصة، والرواية بالتاريخ، يقود إلى التصنيف الصحيح، وبالتالي يكون الحكم دقيقا جامعاً مانعاً (كما يقول الفلاسفة).

٣- لغة الكتاب والقارئ البسيط:

يذكر المؤلف في ص١٠ من المقدمة "أن حياتنا الثقافية الآن في حاجة إلى دراسة صغيرة مبسطة يقرؤها الناس، أمس من حاجتها إلى بحث كبير ثقيلٍ يصعب أن يجد طريقة إلى يد القارئ البسيط"

أي أن الكــتاب يســتهدف بالدرجة الأولى القارئ البسيط أو العادي كما اصطُلح على تسميته. وهذا يعنى أن دراسة الأعمال الفنية المختارة – موجهةٌ إلى هذا القارئ.

وهــنا مشــكلة: إن اللغة النقدية التي حكمت الكتاب بقســميه، لغة غير عادية، لغة عالية بمفرداتها وتراكيبها، لغة فنية تصل إلى درجة تماثل لغة الشعر في أحيان كثيرة، ولذلك فهي – في تقديري – فوق إدراك هذا القارئ البسيط الــذي يهــم الدكتور يسري العزب. كيف يستوعب القارئ البسيط العبارات النقدية التالية ؟!:

يقــول المؤلــف في معرض حديثه عن لغة ضياء الشرقاوي في مجموعته القصصية ص٣٣: "تَنمُّ لغةُ ضياء عــن فهــم جــيدٍ لحقائق التشكيل الجمالي التي تحملها لغة الأداء الفني العربيةِ، فَهْمٍ جيِّدٍ للتفاعلِ والفاعليةِ التي يُبديها التوظــيف الجــيِّد للفــظ (الصوت)، وللتركيب (الصيغة) و(العلاقــة) – والإمكانــيات الفعالــة التي يمنحها النظامُ الــنحوي عــند رصف الكلمات وتأليفها وعند بناء الجملة،

وكـــل ما يمكن لهذه العلاقات التشكيلية أن تُعطيه للغة الفن التركيبية من فيوض سحرها"

إن لغـــة المؤلـــف في هذا الكتاب – باستثناء حديثه القليل عن المضامين والأفكار المجردة لهذه القصة أو تلك الـــرواية – أقول إن لغته لا تتلاءم مع هذا القارئ البسيط المســـكين الـــذي يتعاطف معه الدكتور يسري، بل هي لغة تتناسب مع إدراك القارئ الخاص الفاحص، أو غير العادي كما اصطلح على تسميته.

٤– المنهج النقدي:

يعتمد المؤلف في الغالب على النص الإبداعي عند كتاب القصة وكتاب الرواية الذين اختارتهم الدراسة. حيث نـــراه أحـــيانا كثيـــرة يعمـــل من داخل النصوص المثبتة، بغـــرض استخلاص الظواهر الفنية أو تحديد سمات "البنية القصصـــية" أو "البنية الروائية" على حدّ قوله، لهذه القصة أو تلك، أو لهذه الرواية أو تلك.

أحسبه هنا ينطلق من فكرة أن كل عمل فني (قصة – رواية – قصيدة – مسرحية) له خصائصه المتميزة الغالبة، وله عطاؤه البارز. ومن هنا نجد المقاييس المستخدمة في قصة، غيرها في قصة أخرى؛ فالبنية القصصية عند ضياء الشرقاوي في إحدى قصصه، تختلف عن البنية في قصة أخرى له، وهي تختلف عن البنية عند كاتب آخر مثل عبد العال الحمامصي وزهير الشايب... وهكذا.

ويمكن ملاحظة ذلك في تناول المؤلف للنصوص، ففي صفحة (١٧) يعرض للبنية في قصة "العراء" لضياء الشرقاوي – فيلاحظ من خلال النص المثبت أن "التكرار" الفني للجملة يؤدي وظيفة، وله دلالة معينة: يقول في ص (١٨) "ونلاحظ أن تركيب البنية القصصية يتم بوعي شديد؛ فالجدل يحدث على مستوى الفعل، إذ نجد الماضي والمضارع يتصارعان، وكذا الاسم والفعل لتجيء الجمل قصيرة مشحونة بالتوتر مندفعة إلى الأمام". ويثبت النص

القصصي الدال على ذلك وهو: "خُيِّل إلي أنني أسمع صوت الحركة المفاجئة، الإطباقة بكل الأذرع والجسد والأنياب، والرعب، ورفيف أجنحة صغيرة دقيقة تخبط مذعورة في مكمنها، سمعتُ صوت الأنياب الدقيقة وهي تُطْبق، وصوت استغاثة خافتة، وحشرجةِ وصمتٍ، ورفرفة أجنحةٍ صغيرة"

ويفحص المؤلف هذا المقطع بقوله في ص١٨: "يسترعينا في هذه الجملة (التكرار): فكلمةُ (صوت) وحدها تتكرر أربع مرات... ولها في كل مرةٍ وظيفةٌ، بمعنى أن التكرار لا يتم بعفوية، بل يتم بحساسيةٍ عميقةٍ بأسرار اللغة، فكلمة صوت في المرة الأولى ذات دلالةٍ عاديةٍ، هي مجرد سماع الصوت. وهي في المرة الثانية ذات أبعادٍ جديدة هي تحديد مصدر الصوت. (صادر من الأنياب) وهي في المرة الثالثة ذات دلالةٍ جديدة هي تحديدُ درجةِ الصوت (حاد لأنه يطبق). وفي المرة الرابعة ذات دلالةٍ عاديةٍ لكونِ الصوتِ للاستغاثة".

ويقول في ص (١٩) مصدّقاً على هذه الفكرة: "فكل تركيبة تقدم مُعْطى جديداً يؤدى في السياق وظيفةً أساسيةً، هي المساهمة في خلق التشكيل الموائم لموقف الفنان".

ونـــراه يرصد الاهتمام الغالب في نصٍّ آخر لنفس الكاتب وهو قصة (رجال منتصف الليل). ولذلك نجد بحثه فـــي تركيب البنية القصصية مختلفاً عن البحث في تركيب البنـــية السابقة. إنه في هذه المرة يفرض مسلكا آخر وهو "التـــنويع الضـــمائري"، ودلالاتـــه، الذي تمثل في النص الإبداعي التالي في ص٢٢، وص٢٣: "فتحت عيني فرأيته يدفع جسده إلى الوراء... إلى قوله "ورأيتها معه"

ويجد المؤلف أن "الضمير الفاعل داخل هذه الجملة الطـــويلة" علـــى حدّ قوله. يتنوع إلى: ٢٧ ضمير متكلم + ٤٩ ضـــمير غائب + ٥ ضمير مخاطب. ويذكر أن تغليب ضـــميري المـــتكلم، والغائب، ملائم للشخصية الواحدة من جهة، ومبرر حيث لا يبدو منهما التدّخل السافر من الكاتب أو فرض نفسه على الحدث – من جهة أخرى.

وعلـــى هذا النحو يمضي في قراءة قصص الكاتب أي مراعاة الاهتمام الغالب. فإذا انتقل إلى كاتب آخر مثل عـــبد العال الحمامصي، يحتكم إلى النص القصصي كذلك باحـــثا عن الاهتمام الغالب فيه؛ فقصة (وسادة فوق القمر) فرضت على المؤلف أن يستخلص منها ظاهرتين:

الظاهرة الأولى: من ص٥٧ الملمح الروماني "يحلم بوســـادةٍ فـــوق القمر – هه – وسادة فوق القمر ليتني أراه لأقول له تغيَّرت نوعيّة أحلامي ياسيدي. أحلم الآن بتراب مقبرة".

الظاهرة الثانية: من ص٥٩ اللغة النمطية ذات البُعد الواحد غالبا التي تقدم الأقصوصة في صورة حكاية نثرية بأسلوب السرد، فيغلب عليها استخدام ضمير الغائب، ويقل الحوار والحديث الذاتي. ونصبح كمن يُنصت لحدوتة تقدم الأحـــداث مـــن عالم لسنا شركاء في حركته. على نحو ما يظهـــر من النص الإبداعي الآتي: "واندفع يجادلها بأن قيم الإنســـان يجب أن تنبثق من داخله.. من إحساسه بجدواها.

أن يعانيها، لا أن تُفرض عليه جاهزة". فالأحداث هنا – وكذا اللغة تقدم من الخارج.

وإذا احتكم إلى نصوص قصص أخرى لنفس الكاتب، فسيكون الأمر مختلفا. ففي قصة "الأخرس والدرويش" مثلاً. يجد المؤلف أن الاهتمام الغالب على هذه القصة هو "محاولة الدخول إلى العالم الملحمي" الذي يشغل المؤلف يسري العزب كثيراً – فيرصده ويعني به.

وفضلا عن ذلك فإنه يعني بظواهر أخرى تمثل بروزاً مثل: اللغة المكثفة، والرمز، واستخدام الارتداد السينمائي، والتقطيع الشعري ص٦٥،٦٦.

وعلى هذا النحو يمضي في قراءاته النقدية لقصص الكتاب الآخرين.

ونجد مثيلا لهذا المنهج في مجال بحثه في الرواية: ذلك أنه عرض للبنية الروائية المتمثلة في النصوص. وهي بنية تختلف من رواية إلى أخرى، على حسب الاهتمام الغالب السائد المسيطر في الحكى الروائي؛ فالبنية عند

محمـــد جلال في رواية (عطفة خوخة) تعتمد على قيمتين هما:

الأولـــى: فنـــية البدء بالجملة الإسمية، ففي النص الروائي (شـــوقه يسبق خطواته) ص١٧٥. ويبرر المؤلف ذلـــك بقوله في ص١٧٥ "فالتصوير بالاسم يعطي دلالة على أهمية الشخصية، فإذا كانت الشخصية (الفاعل) في الجملة وِجْدانيةً (الشوق) تهيأنا لرحلة روحـــيةٍ في أعماق الشخصية، نكتشف من خلالها الأبعاد المختلفة للرواية".

الثانـــية: التقريـــرية والمباشرة في عرض الملحمة الشعبية (ص١٧٥)، ففـــي الـــنص الروائي: "عثرنا على بطلهـــم الشـــعبي الذي يموت من أجلهم، احضنوا الزمن. احتضنوا "حسن" بعيونهم... ويلتفون حول حسن، كأنه الشاطر حسن بطل حكاية شعبية حطم قضبان سجنه وعاد إليهم"

والبنـــية الروائية عند محمد كمال محمد مختلفة عن البنـــية الســـابقة فهي تعتمد – من واقع النصوص – على طائفة من القيم الغالبة البارزة:

١- "الدخول في الحاضر بالمضارع" ص١٩٢ نص الكاتب + نص المؤلف.

٢- "تأخيــر الفاعل الروائي" ص١٩٢ نص الكاتب + نص المؤلف ١٩٣.

٣- "تــنويع الــزمن الروائي" نص الكاتب + نص المؤلف ١٩٧

٤- "التحام المونولوج بالديالوج" نص المؤلف فقط ١٩٨.

٥- "تغليب التعبيرات الروائية الموروثة" نص المؤلف فقط صفحات ١٩٩،٢٠٠،٢٠١.

وعلى هذا النحو من الالتفات إلى "الاهتمام الغالب" يمضـــي المؤلف في قراءة الروايات الأخرى: لعبد الفتاح رزق (الولـــيمة)، والأســـواني (اللســـان المـــرّ)، ونبـــيل

عـــبد الحميد (المسافة بين الوجه والقناع)، ومحمد الراوي (الجـــد الأكبـــر منصـــور). فلكل رواية من هذه الروايات اهتمامها الغالب البارز، المستخلص من هذا النص أو ذاك.

٥- ويلاحـــظ - مـــع ذلك - أن المؤلف يهمل في بعـــض الأحيان - وهي قليلة - يهمل إثبات النص، مكتفيا بعـــرض ظواهـــره الفنية، كما صنع في رواية عبد الفتاح رزق. فقـــد تحـــدث بالنـــيابة عـــن النصوص. فرصد في (الوليمة) ما يلي:

١- السرد المطعم بالحوار (دون نص)

٢- وسيلة الحُلم (دون نص).

٣- استخدام تيار الوعي (دون نص).

٤- طريقة المذكرات (دون نص).

وحيـــنما عين المؤلف المآخذ على هذه الرواية، لم يعـــتمد علـــى النصوص، وبخاصة المآخذ التي تشير إلى الأخطاء الفنية. ص٢١٢،٢١٣.

٦- كما يلاحظ أن الناقد لم يقم بتحليل نصيّ لقصة كاملة بهذا المنهج الدقيق، وأنا في انتظار مثل هذه القراءة حتى تتضاعف متعتي التي حظيت بها وأنا أقرأ هذا الكتاب. هذا الكتاب الذي يثبت أن صاحبه قد تواضع كثيرا عندما قال: "إن هذا الكتاب موجه إلى القارئ البسيط".

هموم إنسانية

في "رسالة السّهم الذي لا يخطئ"

هموم إنسانية

في "رسالة السّهم الذي لا يخطئ"

[١]

أضـــاف محمد جبريل إلى قائمة الإبداع القصصي ثمـــان مجمـــوعات قصصية، أولها (تلك اللحظة من حياة العالم) نشر ١٩٧٠، وآخرها (رسالة السهم الذي لا يخطئ) نشـــر ٢٠٠٠، وتدل قصص هذه المجموعات (٩٠ قصة) علـــى إيمانـــه بوظـــيفة فن القصة القصيرة – في مواكبة "الإيقـــاع الســـريع اللاّهث" الذي تتميز به الحياة الإنسانية المعاصرة، التي تدعو إلى "تعبير فوري" يناسب هذا الإيقاع ويلائمه، ومن ثم جاءت هذه القصص لتحتوي على "مواقف قصصـــية" هـــي فـــي الواقع "استكشافات Uncovering"

لنوازع، ورغبات، وآمال، وطموحات، وإحباطات عكستها شخصياتها الفنية النوعية.

ولـــم يكن غرض الكاتب من طرح هذه المواقف – مجـــرد الحـــرص على تزويدنا بمعلومات، أو حقائق، أو مقتـــرحات لحـــل معضـــلات اجتماعية ونفسية نقرأها في القصـــص الخبري المباشر – بل إن غرضه هو تقديم كل موقـــف بأداء أو تكنيك Technique فني، يجسد أحاسيس الكاتـــب وأفكاره، فيضمن بذلك استحواذ الموقف القصصي على قدرة التلقي للقارئ فترة زمنية طويلة.

[٢]

مهّـــد الكاتـــب لمواقف قصص هذه المجموعة (١٢ قصـــة) بحـــوار دار بين شهريار، وشهرزاد، التي ركزت على أهمية "الحكايات الأخرى" التي تفوق حكاياتها السابقة لشهريار (ص٥)، فهي حكايات شديدة الغرابة ، تقصها أو يقصّـــها عليـــنا محمد جبريل الآن؛ إذ تحتوي على "هموم واقعية" جسدتها شخصيات عربية وأجنبية – قطنت مصر،

والجزائر، وفرنسا، وليبيا والكويت. وتتعين هذه الهموم في "عمـق الإحسـاس بمعانـاة الغرباء" كما نرى في قصص (الطائر بعيدا عن سربه)، و(باب البحر)، و(الضياع)، وفي "الدعـوة إلى استعادة التوازن المفقود" على نحو ما يظهر فـي قصـة (الأفـق)، وفـي "العجز عن مواجهة الزمن، والأخطـار"، كمـا نجد في (الشجرة)، و(لحظة التلاشي)، وفـي "توقّـع المـوت الحتمـي"، وذلك في قصة (اكتمال الدائرة).

كمـا تتعـين هذه الهموم في "الإحساس بالقهر أمام جبـروت المغتصب" (رسالة السهم الذي لا يخطئ). وفي "رفـض التطبيع مع عدو يتظاهر بالسلام بينما يسعى إلى الحرب والعدوان" (حلاوة الوقت) وفي "القلق من استمرار المطـاردة" (رجع الصدي)، وفي "إحساس اللامبالاة بموت البسطاء" (مدينة الأسرار ترفض البوح)، وفي "فتور الحب بمضي السنين" الذي يتمثل في قصة (أصداء باهتة).

[٣]

تتجلـــى آلية التعبير عن هذه الهموم في وسائل فنية عديدة تحقق التأثير في المتلقي. منها: "فاعلية حَكْى الموقف وروايـــته"، و"الـــتغلغل الواعـــي فـــي عمـــق الشخصية"، و"المساندة الكاشفة عن حركة الشخصية ونموّ الموقف".

أمـــا الوســـيلة الأولى وهي: "فاعلية حكي الموقف وروايته" – فتعني أن سَرْده ينهض به صوت هو في بعض القصـــص "شـــريك في صنعه"؛ وفي بعضها الأخر "غير مشارك فيه" فثمة نوعان للصوت الحاكي أو الراوي:

الـــنوع الأول هـــو "الراوي المشارك. محدود العلم Limited omnis cient point of view" من حيث أنه معـــاين للموقـــف، فلا يروي من حركته إلا ما يراه واقعا تحت بصره، كما نرى في قصة (الطائر بعيدا عن سربه)؛ إذ جعلـــه الكاتـــب يمضـــي في مجرى شخصية البرتغالي الغريب، فيصور مشاركته في أزمته، ومساندته الفعلية له. ســـواء بالسلوك، أو بالحوار الملفوظ أو الداخلي. كما نجد

هــذا الــنوع من المشاركة في قصة (القناع)، وذلك بجعل الــراوي يــندمج في تفاصيل حركة الشخصية الموريتانية الفرنسية.

وأمــا النوع الثاني وهو "الراوي غير المشارك أو كلــي العلــم mulitple point of view" – فيــبدو فيه الــراوي محــرّكا للشخصية، ومطوّرا لحدث الموقف، وله الســيطره علــى كل شيء، مثل القابض على جميع خيوط الدمى في مسرح العرائس، ويحرّكها كيفما يشاء، فيروي – الراوي ظاهر الشخصية وباطنها في حرية تامة، على نحو ما يظهر في روايته لقصص (لحظات التلاشي)، و(الأفق)، و(حلاوة الوقت)، و(مدينة الأسرار ..)، و(أصداء باهتة).

فالموقــف فــي قصة (لحظات التلاشي) (ص١٩)، مــرويّ بوضْــع صــور متجاورة لرجال ونساء، تأثروا بــتحويل مدينتهم إلى ميدان حرب، دون تدخل من الراوي، حــيث يكتفي بسرد قول "قال الرجل ..." أو بوصف حالة. "ظلت المدافع تهدر ..." بينما عبرً الراوي في (باب البحر)

عـــن تدخله في وصف المكان بقوله بضمير الغائب "سبقت عيـــناه خطـــواته بـــتأمل المكان ..." (ص٨٧). ويحرص الكاتب في هذا المنهج على أن يبدو لنا "حياديا" ليتمكن من أن يمـــد عوالم الشخصيات، ومجريات الأحداث بالمناسب من المعلومات والسلوكيات، كما يصنع القابض على خيوط الدمى.

وأمـــا الوســـيلة الثانـــية فتعنـــي: "التغلغل في حياة الشخصـــية character" وعواطفها، ونوازعها، وتعقيداتها النفســـية. فيصـــبح التغلغل نوافذ فسيحة، تمكننا من إدراك هموم الشخصيات. ولذا أمكن لنا أن نحس بغربة البرتغالي فـــي (الطائـــر بعيدا ...) والبغي في (القناع)، وأن نتعرف علـــى عجـــز الراوي في (الشجرة)، وأن نقف على معاناة شخصـــيات قصـــص (لحظة التلاشي)، و(اكتمال الدائرة)، و(ورســـالة السهم..)، و(رجْع الصدى)، و(حلاوة الوقت)، و(أصـــداء باهـــتة)، و(الأفق)، وأن نقف على "اللامبالاة" القاتلة في (مدينة الأسرار...).

وتنحصر الوسيلة الثالثة وهي "المساندة الكاشفة" عن حـــركة بعض شخصيات المجموعة. في تكنيك الارتداد أو الاسترجاع flash- back، والحوار الملفوظ Diulogue أو الحوار المتقافز أو المناجاة النفسية Interior monologue.

ففي المساندة بالارتداد يعمد الكاتب إلى قطع السرد الآنـــي في موضع معين من القصة ليجعل هذه الشخصية، أو تلك تسترجع حادثة أو فكرة معينة تثير إحساساً ما ينداح في ثنايا الموقف. ففي قصة (رسالة السهم..) يرتد "السهم" إلـــى الماضي لاسترجاع المعاناة الشديدة التي تعرض لها مواطنوه من البيض (٦٧،٦٨)، ويرتد الراوي في (الصدى) ليفسـر القلـق الذي فرضته وقائع الحدث (ص٧٧)، وفي (أصـداء باهـتة) يـرتد "أمير" بعد قطع تيار السرد الآني ليـتأمل صورة علاقته بعايدة، ليرسي إحساس الفتور الذي أصابهما بمرور سنوات من القطيعة (١٣٢،١٣٥).

ويوظف الكاتب المساندة الحوارية الملفوظة في أغلب قصص المجموعة، باعتبارها مساندة كاشفة عن طبيعة الشخصية، في موضع معين من سير الحدث، فيعقد "المحاورة" كلما أراد إضاءة البنية السردية الوصفية، على حين عمد إلى المساندة الحوارية الداخلية، قاطعا بها السرد الآني، لرصد ما يتوالى على ذهن الشخصية من أفكار مراوغة كما نرى في قصة (مدينة الأسرار..)، وقصة (الطائر بعيدا) التي يعمد الراوي فيها إلى توجيه حديث غير ملفوظ إلى البرتغالي هكذا: "لماذا بدلت دينك واخترت الإسلام؟ .. همني الحياة القاسية التي تواجهها. تكونت في ذهني صورة لسلازار" (ص٩). وفي (حلاوة الوقت) تتزاحم الأفكار في عقل الشاب وهو بجوار والدته، فتنساب اللغة منه حافلة بالمعلومات الدالة على عشقه للمكان: "أين فهمي عبد الصبور .. البوصيري الأولية. التسكع في حلقة السمك.. المذاكرة في صحن أبي العباس. الانتشاء بسماع تحويدة الترام أمام فرن حبيب.." (ص١٠٧). فهذا الانسياب

المونولوجـــي قد ساعد في إرساء الإحساس بعبق الماضي، وبالمكـــان. وعلـــى هـــذا الـــنحو مـــن قطع السرد الآني بالمونولـــوج الداخلي – نقرأ في قصص أخرى مثل (مدينة الأسرار..) ص١٩.

إن هـــذه الوسائل الثلاث قد تعاونت جميعاً في بث "رسائل" الكاتب إلى القارئ. وهي رسائل تومئ – كما تبين – إلـــى همـــوم تـــرزح تحـــتها "شخصـــيات فنية" توازي شخصيات نلتقي بها في الواقع ونتعامل معها، ويمكن لهذه الشخصـــيات الفنـــية أن تبقـــى في ذاكرتنا فترة طويلة من الـــزمان، شأنها في ذلك شأن القصص المؤثر، الذي يحمل في طياته أسباب بقائه، وعلل تواصله واستمراره.

الفصل الثالث

في الأدب المقارن

١ – مرايا الأمراء في الأدب المقارن.

٢ – الأدب المقارن والتراث الإسلامي.

٣ – الحركة العبورية في أساطير عابرة الحضارات.

٤ – أطراف العمل الأدبي بين النقد العربي والنقد العالمي.

مرايا الأمـراء
فـي الأدب المقـارن

مرايا الأمراء في الأدب المقارن[1]

من الثابت أن ذاكرة "الباحث المقارِن (بكسر الراء) comparatiste" تحتوي على مفاهيم عديدة قدمتها مدارس "الأدب المقـــارن comparative literature" الفرنســـية والإيطالية، والألمانية، والأمريكية، والفيتنامية. للباحثين في مســـائله وقضاياه. ومن بين هذه المفاهيم مفهوم ينصّ على أن الأدب المقارن يعني بدراسة "الموضوع المشترك" الذي يعالجه الأدب الوطني والآداب الأخرى.

---

(١) نشر المقال بصحيفة الأهرام في ١٠/٤/١٩٩٨.

وتشير غير دراسة إلى أن "الموضوعات المشتركة" تشكّل محوراً من محاور البحوث الأدبية المقارنة، وبوسْع الباحث المقارن الذي يتناول "الموضوع المشترك" أن يحظى بنتائج هامة، على النحو الذي حققته دراسات عربية غير قليلة؛ كدراسة كل من د. محمد غنيمي هلال، ود. طه ندا، ود. إبراهيم عبد الرحمن، ود. محمد السعيد جمال الدين، ود. بديع محمد جمعه، ود. الطاهر مكي لموضوع "ليلى" في الأدبين العربي والفارسي، والأدبين العربي والتركي. أو دراسة كل من قسطاكي الحمصي، وعبد الرازق حميده، ود. غنيمي هلال لموضوع "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعرّي، وصلتها بالكوميديا الإلهية لدانتي الإيطالي. أو دراسة كل من د. غنيمي هلال، ود. عبد الحكيم حسان لموضوع "كليوباترا" في الأدب العربي والأدبين الإنجليزي والفرنسي.. أو دراسة عبد الحميد إبراهيم لرسالة الخلود للكاتب الباكستاني محمد إقبال وتأثيرها في رواية واق الواق للكاتب اليمني محمد محمود الزيدي.

ويعـــد كتاب "الأدب المقارن والتراث الإسلامي"[٢] للدكتور عبد الحكيم حسّان – أحدث دراسة ظهرت في حقل الأدب المقارن، اقتصرت على بحث "موضوع مشترك" هو "أخلاق الطبقة الحاكمة" الذي يتفق مضمونه مع المصطلح الأوروبـــي: "مـــرايا الأمراء: mirrors for princes" وقد عمـــد المؤلـــف في دراسته له إلى مقارنته – باعتبار أنه جـــنس أدبـــي عربـــي – بمـــا يشابهه في التراث البهلوي والفارســـي، وهـــو الموضـــوع الـــذي تناوله كتاب التاج للجـــاحظ، وكـــتاب السلطان لابن قتيبة، ليثبت وجود مادة بهلـــويّة بالكتابين تجاور مادة عربية تعالج الموضوع ذاته، وهـــي آداب السلوك في قصور الملوك والأمراء في الدولة الإسلامية، ويكشف عن أن هذه الآداب استمرار لمثيلها في الدولـــة الساسانية؛ فمصادر هذا الموضوع بهلويّة فارسية، كمـــا نـــرى في كتب خداي نامة (أو كتاب سير الملوك)، وأبين نامه (أو كتاب الرسوم) وتاج نامه (أو كتاب التاج). وغير ذلك من الرسائل والوصايا البهلوية والفارسية.

---

(٢) نشر مكتبة الآداب، سنة ١٩٩٨.

وقـــد حـــدد المؤلف مفهوم هذا الموضوع فبيّن أنه يتعلق "بأخلاق الطبقة الحاكمة والمبادئ التي يجب أن تحكم ســلوك أفرادها أثناء أدائهم للمهام الملقاة على عواتقهم، أو عـــند اتصـــالهم بالجماهير. والأعمال التي تنتمي إلى هذا الجانــب ذات طابــع أدبي خالص تعتمد في تأثيرها على مستواها الفني وقدرة مؤلفيها على الإقناع.

ويجمع هذا الجنس من الأدب بين المتعة والفائدة، أو بـــين المثالية والواقعية؛ فهو من ناحية يدعو إلى مثل عليا أخلاقـــية، سواء أكان مصدرها الحياة السياسية في العصر الساســـاني، أم التقالـــيد العـــربية قبل الإسلام، أم كان هذا المصـــدر هـــو الإســـلام، ومن ناحية أخرى يراعى كتَّابهُ أوضـــاعاً فرضها واقعهم ولو كانت تتنافى مع المثل العليا التي تدين بها مجتمعاتهم.

ولكـــي يبـــينّ المؤلف "أصل" هذا الجنس الأدبي – أرجعـــه بموضـــوعية إلـــى الأدب البهلوي الذي كانت له السيادة الثقافية في ظل الدولة الساسانية قبل الإسلام. ولذلك

رأى أن الأعمـــال النثـــرية العربية التي تناولته – صيغت علـــى غــرار نمـــاذج بهلوية يمكن العثور عليها أو على مضـــامينها في هذه الأعمال. يؤيد ذلك ترجمة هذه النماذج إلى العربية والفارسية والأوربية، فقد أعانت ترجماتها على تتبع النموذج أو مضمونه في الأدب العربي.

ويذكــر المؤلــف أن عدداً من الباحثين الغربيين قد تولّــوا "وصف المصادر البهلوية" لهذا الجنس الأدبي مثل: نــولدكه، وجابرييللـــي، وكريســتينس، واينوســترانزيف، وريختـــر. والأخير بصفة خاصة كتب دراسة عن "تاريخ مــرايا الأمــراء" أثبت فيها أن المادة الأدبية في الأعمال النثــرية العــربية التي تناولت هذا الجنس يمكن ردّها إلى مصـــادرها الأولى، ولكن دراسة "ريختر" هذه لم تبرأ من العــيب؛ لأنـــه درس أعمالاً لا تنتمي إلى هذا الجنس، في حــين أنه ترك أعمالاً أخرى تعد من صميمه، تاركا بذلك الباب مفتوحا لدراسات أخرى تستكمل هذا النقص، تختلف بطبيعة الحال عن دراسة ريختر من حيث المنهج، ووجهة النظر، والمدى الزمني الذي تغطيه.

ومن هنا جاءت دراسة الموضوع في كتاب "الأدب المقـــارن والتراث الإسلامي"، الذي قد عمد فيه مؤلفه إلى عـــدة إجـــراءات؛ فقد رصد مصادر هذا الجنس في الأدب الـــبهلوي، واستقصى نشأته في الأدب العربي حين تعرّض لتأثير الأدب البهلوي، وأثبت بالتحليل والمقارنة ظهور هذا الجـــنس في الأدب الفارسي الحديث الإسلامي تحت تأثير الأدب العربي، فأتاح ذلك للقارئ المتأمل أن يستنتج حرص المؤلف على إقرار حقيقتين بالغتي الأهمية:

الحقـــيقة الأولى: تنصُّ على "ضرورة وضع حدود" للأعمال التي تعالج موضوع أخلاق الطبقة الحاكمة، وتتبع تطورها في الأدبين العربي والفارسي، بغرض الكشف عن طبيعة العلاقة بين ثلاثة آداب هي: الأدب البهلوي، والأدب العربـــي، والأدب الفارســـي. وبيان الصلات التي ربطت بينها، والوسائط التي أعانت على ذلك.

وقـــد ألجأته هذه الحقيقة إلى بحث موضوع الكتاب فـــي أربعة محاور. درس في الأول أخلاق الطبقة الحاكمة

فـــي كـــتب الأدب العربي، مبيناً صلة ذلك بتراث الأوائل، ومـــدى تأثـــر هـــذه الكتب بذلك التراث، وعارضاً المادة المترجمة في كتاب التاج وعيون الأخبار، وكاشفاً عن القيم الأجنبـــية فـــي كتاب الأدب الكبير لابن المقفع، وعالج في الثانـــي الموضـــوع الوارد في الرسائل والوصايا العربية. وخصص الثالث لاكتمال موضوع الطبقة الحاكمة في جنس أدبـــي مســـتقل على نحو ما ظهر في دراسته لكتاب "تاج الملـــوك" للطرطوشي. وتتبع في الرابع تطور هذا الجنس في الأدب الفارسي تحت تأثير الأدب العربي.

وتتجلى الحقيقة الثانية في "تأكيد المؤلف على فاعلية الـــدور العربي بالنسبة للأدب الفارسي"، ويتمثل هذا التأكيد في ثلاثة مظاهر:

المظهر الأول: هو أن للأدب العربي دوره المؤثر، لأنه زوّد الأدب الفارسي بالمادة العربية الإسلامية الخاصة بهـــذا الموضـــوع وبأجـــناس أدبية وأساليب بلاغية، ونظم عروضـــية، وأنماط من طرق التفكير والتعبير، وكم هائل من المعجم والصيغ.

والمظهـــر الثانـــي: هو أن الأدب العربي اتخذ دور الوســـيط بين الأدب الفارسي وتراثه البهلوي قبل الإسلام؛ لأنه احتفظ بالعناصر الثقافية البهلوية طوال القرون الثلاثة الأولـــى للهجرة، في الوقت الذي كانت فيه الثقافة البهلوية تعاني سكرات الفناء في موطنها.

والمظهر الثالث: هو أن الأدب العربي أسلم ما بقى من هذه العناصر إلى الأدب الفارسي الإسلامي بعد نشأته، ولـــذلك شعر مَن كتب بالفارسية في هذا الجنس الأدبي – إزاء عناصـــر الثقافة البهلويّة – أنها بضاعتهم رُدّت إليهم، وأنهم يغترفون من معينهم.

وهـــذه المظاهـــر جمـــيعاً تتعاون في إثبات الهدف المركـــزي لهـــذا الكـــتاب وهو أن الحضارة الإسلامية قد وحّـــدت بين آداب الشعوب الإسلامية رغم ما احتفظت به هذه الآداب من عناصر ثقافية قومية، لأنها لم تتعارض مع مبادئ هذه الحضارة.

الأدب المقارن
والتراث الإسلامي

الأدب المقارن والتراث الإسلامي(١)

ذكرتُ في مقال سابق نشر بهذه الصفحة من صحيفة الأهرام بتاريخ ٩٨/٤/١٠ أنّ "الموضوع المشترك يشكّل محوراً من محاور البحوث الأدبية المقارنة، وأن الباحث المقارن يمكن أن يحظى بنتائج هامة تتعلق بالموضوع المدروس في أدبين أو أكثر".

وأذكر في مقال اليوم أن كتاب "الأدب المقارن والتراث الإسلامي" للدكتور عبد الحكيم حسان – يعدّ أحدث دراسة متخصصة ظهرت في حقل الأدب المقارن،

---

(١) نشر في ١٩٩٨/٤/٢٣.

اقتصـــرت على بحث موضوع مشترك بين الأدبين العربي والفارسي هو "أخلاق الطبقة الحاكمة"، الذي يتفق مضمونه مـــع المصـــطلح الأوروبي: "مرايا الأمراء mirrors for princes".

ففـــي هذا الكتاب قارن المؤلف بين هذا الموضوع المشـــترك الـــوارد فـــي بعض الكتب والرسائل والوصايا العـــربية – بمـــا يشـــابهه في التراث البهلوي والفارسي، فتوقف بالتحليل الدقيق عند كتب: التاج للجاحظ، والسلطان لابـــن قتيـــبة، والأدب الكبير لابن المقفع، وسراج الملوك للطرطوشـــي وغيرها ... ليثبت أن المادة العربية فيها مثل (الصـــورة المثالية للوالي) تشبه (الصورة المثالية للحاكم) فـــي الـــثقافة الـــبهلوية والفارسية، التي تشترط طائفة من الفضائل الخلقية والصفات الحميدة...

كما توقف عند رسائل عربية، كرسالة: عبد الحميد الكاتـــب، التي كتبها على لسان مروان بن محمد إلى ولي عهده عبد الله، ورسالة: طاهر بن الحسين، التي كتبها لابنه

عبد الله بن طاهر – فأوضح أن الرسالتين قد عالجتا أخلاق الحاكم بما يتفق والثقافة البهلويّة الإيرانية وبتأثير منها..

وفيما يتعلق بالوصايا العربية، فإنه قد بحث الغرض النفعـــي فـــي عدد منها مثل وصية الخليفة المنصور لولي عهده المهدي، وهو غرض ينحصر في ضرورة "استقرار الحكـــم" مـــن خلال تطبيق مبادئ: العدل، واكتساب رضا العامة بمساندتهم في الشدائد، وتنظيم الأمور المالية، وغير ذلك.

ويـــرى أن هـــذا الغرض النفعي قيمة إيرانية تتعلق بطـــبقة أمراء الدولة الساسانية، اشتملت عليها هذه الوصية ووصـــايا أخرى مماثلة لها. وفي هذا الموضع عقد مقارنة مستفيضة حول موضوع "استقرار الحكم" في النص العربي الإســـلامي، والـــنص البهلوي الإيراني، ليسجل في نهاية المقارنـــة الفرق بين هذا النوع من الاستقرار في كل منها على أساس نوعيّة الدافع وطبيعته.

وقد تتبع الدكتور عبد الحكيم حسان في كتابه هذا – "الصلة" بين المؤلفات العربية، والمؤلفات التي كتبت باللغة الثانية للثقافة الإسلامية وهي الفارسية، التي ظهرت منذ العصر الساماني (٢٦١ هـ)، فكتب بها الشعراءُ الشاهنامات الشعرية، وكتابُ النثر الشاهنامات النثرية، وغير ذلك من المرايا الفارسية كمرآة "أدب السلطنة والوزارة"، المنسوبة إلى العصر الغزنوي. وقد تأثر بها كيقاؤوس (ت ٤٧٥هـ) – أحد أمراء الدولة الزبارية في كتابه – أو مرآته – "قابوسنامه"، كما تأثر بكتاب الأدب الكبير لابن المقفع. ويرى المؤلف أن ثمة صلة بين الكتابين الأخيرين تتعين في: التوافق في النص تقريبا، وتتمثل في وجود النصائح مجتمعة في مكان واحد بكل منهما.

وحين بحث الموضوع في المؤلفات الفارسية نفسها – وجد شبها بين (قابوسنامه)، و(نصيحة الملوك) للغزالي، ينحصر في (خُلق الحاكم) الذي يحكم إيران حاضراً أو مستقبلا، ولكنه أثبت اختلافا بينهما؛ فقابوسنامه يتسم

بالمحلـيّة، لأنـه يتعـرض للثقافة الإسلامية في إيران في القرن الخامس الهجري، ولأن مؤلفه يؤمن بتنوّع الحضارة الإسلامية، بينما يتناول مؤلف نصيحة الملوك: قضايا العالم الإسـلامي. وهذا يعني أن نصيحة الملوك يتجاوز المحلية إلى العالمية.

إن القـارئ المـتأمل لمـادة كتاب "الأدب المقارن والتـراث الإسـلامي" بوسْعه أن يدرك مدى الجهد العلمي الدءوب الذي بذله باحثنا الكبير الدكتور عبد الحكيم حسان. فهو جهد قائم على أسس عديدة منها: "تمحيصه" للنصوص والأفكـار والـروايات، و"عقد المقارنات الموضوعية" بين الأفكـار المـتوافقة والمتخالفة، و"إحاطته العميقة" بكل من التـراث العربـي والإسـلامي، والمناهج النقدية الحديثة، و"أداؤه اللغـوي الفـذّ" الـذي يعبّر بوضوح واقتدار عن مختلف الأفكار المثارة، و"حواره الموضوعي" مع كثير من "الثوابت" التي أمدّها بالحركة والحيوية.

الحركة العبورية
في أساطير عابرة الحضارات

الحركة العبورية

في أساطير عابرة الحضارات[1]

عنـــيت الآداب العالمـــية بدراسة الأسطورة Fable التي تطلق على حكاية أو قصة خيالية ذات أحداث خارقة، كما عنيت بتقسيم الأساطير في ضوء الأهداف النوعية التي تســـعى إلـــى إقرارها. فمن الأساطير ما يهدف إلى تفسير معـــارف تتصل بظاهرة طبيعية كونية، ومنها ما يدعو إلى تـــربية الإنســـان بالأخلاق الحميدة السامية، ومنها ما يشير إلى تسلط القدر، والمصير المحتوم، والنهاية المأساوية التي

---

(١) نشر هذا المقال بصحيفة الأهرام في ٢٢/١٢/٢٠٠٠.

لا تستطيع أن تنجو منها الشخصية الأسطورية، لأنها محكومة بقوة خفية خارقة، على النحو الذي وضحه الفيلسوف الألماني هيردر Herder.

وقد شغلت الأسطورة عددا من الباحثين العرب بعد استقرار مفهومها وتحديد ملامحها، فعمدوا إلى دراستها باعتبارها نصا إبداعيا يتذوقه القارئ ويستمتع به، أو بوصفها أحد الأشكال الأدبية التي تدخل في نطاق بحوث النقد الأدبي: Literary Criticism والأدب المقارن Comparative Literature على نحو ما يظهر في كتب: "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية" للدكتور محمد غنيمي هلال، و"البطل في الأدب والأساطير" للدكتور شكري عياد، و"الأساطير: دراسة حضارية" للدكتور أحمد كمال زكي، و"الأدب المقارن من منظور الأدب العربي" للدكتور عبد الحميد إبراهيم، و"أساطير عابرة الحضارات: الأسطورة والتشكيل" للدكتور محمد حسن عبد الله.

فـــي هذا الكتاب الأخير قدم المؤلف فيه وهو أحدث كـــتاب صدر في الأدب المقارن - رؤية جديدة للأساطير، أساســـها "نصـــوص أسطورية قديمة" سبق لغيره تناولها، ولكـــنه أعاد التحاور معها بما يتوافق مع موضوع الكتاب، و"نصـــوص أسطورية جديدة" لم يسبق لأحد دراستها على نحو عميق.. حاورها ببصيرة واعية متأنية.

وقد تمخض حوار الدكتور محمد حسن عبد الله مع هـــذين النوعـــين مـــن النصوص، عن أفكار عديدة منها: "طبـــيعة الأسطورة"، و"الأسطورة بين النقد الأدبي والأدب المقـــارن"، و"إفادة الإبداع من الأساطير"، و"الأسطورة بين الـــتأويل والإضـــافة"، و"الأســـطورة والجنس المنتج لها"، و"الأسطورة عند العرب".

أما طبيعة الأسطورة فإنها تمتلك منطقها الخاص بها مـــن حـــيث إنها تجري على قياس العقل وأحكام المنطق، فهـــي خارقة، ولا تتعامل - في الغالب - مع الممكن. وفي هـــذا الإطـــار لا يوافـــق علمـــاء الأساطير والميثولوجيا

Mythology فــي زعمهــم "أن الأسطورة خرافة ضئيلة الفكر فقيرة الروح"، إذ إن "الأساطير تمثل واحدا من أعمق منجزات الروح والخيال عند الإنسان".

ويوضــح المؤلف علاقة النقد الأدبي والنقد المقارن بالأســطورة، فيذكــر أنه يهدف إلى دراسة الأسطورة من جهة أنها نص إبداعي أخضعه "لفحص نقدي" يضيء معالم بنيته الفنية، وطاقات عناصره الجمالية، كما أخضعه "لرؤية مقارنــة" يتناول فيها انتقال الأسطورة من موطنها الأصلي فــي أمة ما إلى أمة أخرى، ويتابع مدى التغيير الذي لحق بهــا، أو مدى الإفادة منها، والإضافات التي أضيفت إليها في الموطن الجديد.

وفــي إطار هذه الرؤية يحدد صلة المبدع "الأديب. والعــالم" بالأسطورة، من زاوية إفادته منها وتأثره بها. فقد نهــل منها كتاب المسرحية، والشعراء، بأن وظف بعضهم الأســطورة بكاملها في النص أو عناصر منها في مجراه، على نحو ما صنع توفيق الحكيم، فقد بنى مسرحية "إيزيس"

علـــى الأسطورة المصرية، ومسرحية "الملك أوديب" على الأســـطورة الإغـــريقية، وظهـــرت في أشعار كل من أبي القاســـم الشـــابي، وعلي محمود طه، وبدر شاكر السياب، أساطير شرقية وغربية.

كمـــا نهـــل من الأسطورة بعض علماء النفس عند احتـــياجهم إلـــى تفسير بعض الظواهر النفسية المعينة، فقد عبرت أسطورة أوديب من بلاد الإغريق في العصر القديم إلـــى النمسا في العصر الحديث على يد فرويد Frud على نحـــو تأويلـــي، ذلـــك أنه فسر في ضوئها: "الانحراف أو المـــرض النفسي" الذي تعانيه شخصية أوديب، نتيجة حبه الشـــديد لـــوالدته، وشخصـــية أنتيجونا بسبب تعلقها الزائد بوالدها.

ويفحص المؤلف فكرة "مدى أحقية العصور الحديثة في ابتكار أساطير خاصة بها". فقد رأى أن ثمة من يحظر "ابـــتكار" أســـاطير جديـــدة، لأن للأساطير زمنها، فزمن

الأسـطورة يمثل بداية الحياة الإنسانية، وبزوغ فجر العقل أنهى نشاط المخيلة الإنسانية في صنع الأساطير.

لكـنه – في مواجهة هذا الرأي – لا يرى مانعا من ابـتكار أسـاطير جديـدة على أساس البعد السحيق لزمن الأسـاطير، عـن الـزمن الحديث، لا سيما أن هذا الزمن سـيتحول هو الآخر بالضرورة إلى زمن ضارب في البعد والقدم بأزمان طويلة تعمل على إزاحته.

ويحـدد موقفه من دعوى "قصر الجنس الآري على إنتاج الأساطير" فيبين منصفا أن إنتاج الأساطير لا يختص بـه جنس دون آخر، لأن الأسطورة في نهاية الأمر نشاط فكري خيالي، أنتجته أمواج من البشر لأسباب مختلفة. من ثم فإن الزعم بأن الجنس الآري هو القادر وحده على إنتاج الأسـطورة، بينما نجد الجنس السامي مجرد شارح ومفسر للأساطير، وأنه عاجز عن إنتاجها..

إن هـــذا الـــزعم محكوم عليه بالتراجع أمام الإنتاج الأسطوري لدى شعوب سامية عديدة، فثمة أسطورة إيزيس المصـــرية، وأسطورة جلجامش البابلية، وكريشنا الهندية، وأســـاطير لقمان العربية .. هذه الأساطير وغيرها انتقلت إلى شعوب آرية فأفادت منها أساطيرها في بعض جوانبها.

وينهـــي الدكتور محمد حسن عبد الله كتابه "أساطير عابـــرة الحضارات" بأنه إذا سلمنا بأن للعرب في الجزيرة العربية أساطير كالأساطير اليمنية التي تداخلت أجزاء منها فـــي أســـاطير آريـــة، وبأن ثمة أسماء وكنى عربية ذات أصـــول "طوطمـــية"، وبـــأن اختفاء الأسطورة من البيئات العـــربية نتـــيجة رفض الإسلام لها لأنه يحتكم إلى العقل.. وإذا ســـلمنا بـــأن أســـاطير سامية قد عبرت إلى الشعوب الآرية مثل الكرة المقسومة وجلجامش وغيرهما – حق لنا أن نـــرفض الـــزعم بأن "الجنس السامي عاجز عن إنتاج الأســـطورة"، هـــذا الزعم الذي وصف الخيال العربي بأنه تصـــوير جزئـــي Imagination Reproductive وشارح

وتفسيري، ومجرد مخترع لتشبيه أو استعارة أو أمثولة صغيرة أي أنه غير قادر على إنتاج أسطورة كاملة، بينما أثبت للجنس الآري بأن خياله إبداعي تركيبي Imagination Productive. وهذا الزعم كشفت عن خطئه الدراساتُ المقارنة المنصفة التي ظهرت بأقلام عربية، وغير عربية في السنوات الأخيرة من القرن العشرين.

أطراف العمل الأدبي

أطراف العمل الأدبي

حظى "الخطاب الأدبي" بدراسات عديدة لبعض نقاد أوروبـــا وأمريكا ابتداء من عام ١٩٥٣م، وبمتابعات نشطة لهــذا الخطـــاب على أيدي عدد من النقاد العرب منذ عام ١٩٨٨م، حيث تناول هؤلاء وهؤلاء أطراف العمل الأدبي الـــثلاثة: "المؤلـــف، والنص، والقارئ" بالتحليل والتوجيه، علـــى أســـاس أن الأدب نشـــاط اتصالي يخاطب به مؤلفه القراء أو جمهور المتلقين.

ويعـــد "أرســـطو" أول ناقـــد يتصـــدى لتحديد هذه الأطـــراف عند تناوله "تأثير الحجة" – أو النص الإنشائي، وأهمية إحداثه طاقة تطهير Catharsis مؤثرة في مشاعر

جماهير مشاهدي الدراما حين بين أن ثمة عناصر ثلاثة لا يمكــن تجاهلها هي: "متكلم، وحجة، ومستمع" على نحو ما نــرى في كتابه" فن الشعر"، وقد أكد هذا التحديد الأرسطي – الأديب الروسي تولستوي في معرض حديثه عن تجربته الــروائية، وذلك بقوله: إن تفكيري القَبْلي أو المستقبلي في قــراء رواياتــي – يحدد نوع الكتابة الروائية التي سوف أوجهها إليهم فيما بعد".

والواقع أن هذا الاهتمام المبكر بالخطاب الأدبي قد اســتدرج عــددا غير قليل من نقاد أوروبا وأمريكا والعالم العربي، فصدرت لهم دراسات وكتب كثيرة طوال النصف الأخيــر من القرن الماضي، عكفوا فيها على بحث "نظرية التلقــي" أو "تحلــيل الخطاب الأدبي" على نحو ما نجد في كــتاب "درجــة الصفر في الكتابة" للناقد الفرنسي رولان بــارت (١٩٥٣) وكتاب "التغيير في نموذج "الثقافة الأدبية" للناقد الألماني هانز روبرت ياوس (١٩٦٩). وكتاب "بنية الجاذبية في النص" للناقد الألماني: فولفجانز إيزر(١٩٧١).

وكتاب "لذة النص" لرولان بارت (١٩٧٣)، ودراسة "بلاغة المقموعين" لجابر عصفور (١٩٨٨) ودراسة "قراءة ما لم يقــرأ: نقد القراءة" لعلي حرب (١٩٨٩)، ودراسة "مداخل نقديـــة معاصرة إلى قراءة النص الأدبي" لمحمود الربيعي (١٩٩٤)، وكتاب "القارئ والنص: العلامة والدلالة" لسيزا قاسم (٢٠٠٢)، وكتاب "الخطاب والقارئ" لحامد أبو أحمد ط٣ (٢٠٠٤) – وقــد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٩ / الرياض.

وتتجلى في الكتاب الأخير (الخطاب والقارئ) أربعة ظواهر نوعية، تجعل منه كتابا شديد البروز وسط المؤلفات الأخرى التي درست موضوع (الخطاب النقدي).

أمـــا الظاهـــرة الأولى فهي: "الإحاطة البانورامية" بنظرية التلقي وذلك بتحليل" جهود نقاد المدارس الفرنسية، والألمانـــية والأسبانية، والأمريكية، والروسية الذين عمدوا إلـــى دراســـتها، و"بيان" مدى توافق آرائهم مع أفكار النقاد العـــرب الـــذين أصـــدروا عـــدة دراسات هامة في نهاية الثمانينات وطوال تسعينيات القرن الماضي.

وأما الظاهرة الثانية فهي: "أن الدكتور حامد أبو أحمد قد تقصى جذور النظرية وتتبع أصولها في الآداب العالمية الحديــثة، فوقــف عليها في كتابين للناقد الألماني رومان أنجـــارون. الأول بعــنوان: The Literary work of Art وصدر عام ١٩٣١م، والثاني بعنوان Cognition of the Literary of Art وصـــدر عام ١٩٣٧م، والكتابان يعمدان إلى دراسة (النظرية الأدبية) التي أثرت بدورها في الكتاب الألمان وعلى الأخص هانز جانتر، وجادمار.

ثم تتبع هذه الجذور في كتاب الناقد الفرنسي رولان بـــارت فـــي كتابه (درجة الصفر في الكتابة)، وصدر عام ١٩٥٣، وكـــتاب الـــناقد الأسباني خوسيه ماريا كاستيليت (ساعة للقارئ) وصدر عام ١٩٦٥.

والواقع أن كتابات هؤلاء النقاد كانت بمثابة إشعاع باهـــر أضـــاء ظلمـــة طريق البحث، وساعد الباحثين في نظـــرية الأدب علـــى تقديم إضافات لفكرة التلقي وتغذيتها بمدها بمختلف الرؤى النقدية التي شكلت منها بحق نظرية واضحة في التلقي الأدبي.

وتتعـــين الظاهـــرة الثالثة في: حرص المؤلف على "تحديـــد معالم نظرية التلقي"، فنقادها دعوا: إلى "الهروب الـــدائم إلى الأمام للانفلات من سطوة القديم وتحكمه"، فكل لغـــة تصـــبح قديمـــة حالما تتكرر، وإلى "الاتحاد التام مع الـــنص" كما يرى رولان بارت وإلى "عقد الصلة بين الفن والجمهور في إطار السؤال والجواب" في رأي (كونستانز) و(روبرت باوس)، كما دعوا إلى: "ضرورة مراعاة القارئ الضمني" الذي سوف يتجه إليه الخطاب، وأكدوا على فكرة "الخبرة الجمالية المكونة من فعل القراءة، والحس الجمالي، والتطهير"، على نحو ما يظهر في كتاب (بنية الجاذبية في النص) للناقد الألماني فولفنجانز الذي صدر في عام ١٩٧٠.

وتـــبدو الظاهرة الرابعة في: التحديد المتأني للطابع العـــام لعلـــم تحليل الخطاب، الذي يتّصف بأنه "علم عبر التخصصـــات" Inter discip linario الـــذي يشتمل على علـــوم عديدة مثل علم القواعد، وعلم الدلالة، وصلته بأحد علـــوم الـــبلاغة العربية، وهو علم المعاني، باعتباره العلم

السابق على علم النص، وثمة علوم أخرى تجب مراعاتها ونحن نتجه بالنص إلى القارئ.

ومعنـــى هذا أن "علم عبر التخصصات" يتوافق مع مفهـــوم (مـــا بعد الحداثة)، الذي يدعو إلى :استحالة تحديد النص أو حصره في دائرة بعينها، والإيحاء بنمط جديد من القـــراءة والـــتوجه، واعـــتماد الأشكال المفتوحة، ونقض الأعمال الأدبية المقننة، وغير ذلك.

والحـــق أن كتاب (الخطاب والقارئ) للدكتور حامد أبـــو أحمد – ينتمي إلى ما يمكن أن أسميه "الكتب المنتجة" الباعثة على توجيه القارئ إلى التعامل بوضوح مطمئن مع هـــذه النظرية النقدية أو تلك، ومن ثم يمكن أن يمضي في طـــريق البحث دون تردد أو وجل، وكيف له أن يتردد أو يشعر بالوجل وهو في "رحاب" مصطلحات ثرية، بالشرح والتفســـير، و"تـــرحال مثقف" بين المدارس الفكرية مقترن بحـــوار كاشـــف مـــع النصوص النقدية، ينير له معالمها ومنعطفاتها المختلفة.

الفصل الرابع

في التفكير النقدي

١- الإحكام الشعري: التاريخ والأفكار.

٢- النقد المصري في القرن التاسع الهجري.

٣- نص النقد الأدبي بين الخبرة الإبداعية والنظرية المسيطرة.

٤- مأزق النقد الأدبي.

الإحكام الشعري: التاريخ والأفكار

الإحكام الشعري: التاريخ والأفكار

عمد النقاد العرب القدامى في القرن الثالث الهجري – في ظل اتساع الدولة الإسلامية واستقرارها – إلى طرق أبـــواب الفكـــر الآخـــر، يعينهم على ذلك المترجمون من الفرس، والهنود، والعرب. وقد بدأوا نشاطهم هذا باستيعاب طمـــوح – مازجـــته الدهشـــة، وخالطه التساؤل – لكتب ورســـائل عديـــدة وأفكـــار تتردد على ألسنة مواطنيهم من العـــرب والموالـــي. ثم ما لبثوا أن ميثوا ما استوعبوه في صـــدورهم وعقـــولهم، بعـــد أن أضافوا إليهم من نظراتهم النقدية الخاصة بهم، حتى تمكنوا من طرح رؤى نقدية ذات "خصوصية متميزة"، طبعت النشاط النقدي بالطابع العربي،

ووجهــت أصــحابه إلى فحص الإبداع الشعري في زمن الجاهلــية، وبعدها، بدراسات تتفاوت في التوّجه من حيث ميل بعضها إلى إبداء أحكام عامة مختصرة، وميل البعض الآخــر إلى التعليل الذي يتسم أحياناً بالاقتصاد في التعبير، ويتصف أحيانا أخرى بالتفصيل.

ولمــا كان "النص الشعري" هو النص المستقر في البيئات الأدبية بمختلف الأمصار – فإن النقاد قد انصرفوا إلــيه بالــتأمل والفحص والدراسة. ويسجل التاريخ الأدبي طائفة من الملاحظات النقدية الكبرى، جاءت نتيجة فحصهم التــراث الشعري، وتحاورهم معه. وهي ملاحظات شكلت قضــايا مــثارة الآن في بيئاتنا الأدبية المعاصرة، كقضايا "انتحال الشعر، واللفظ والمعنى، وعمود الشعر، والسرقات، والإعجاز، والنظم، وإحكام الشعر أو توثيقه..".

والحــق أن القضــية الأخيرة "إحكام الشعر" – قد حظــيت باهتمام النقاد ابتداء من القرن الثاني الهجري على يد عبد الله بن المقفع المتوفى في عام ١٤٢هـــ، على نحو

مــا ظهــر ذلك في كتابه الأدب الكبير، ومن ثم فإنه يعتبر أول مــن تــناول بالتحلــيل أهمية أن يكون النص الأدبي متــرابطا محكمــاً؛ إذ الإحكــام مظهــر جمالــي تتسم به موجــودات الكون، وكافة المخلوقات، وأنواع الصناعات، ومنها صنعة الشعر.

ولــئن اعتبــرنا عبد الله بن المقفع أحد رواد الفكر الفارسي الذي بدأ يصب في نهر الفكر العربي، فإن الدولة الإســلامية فــي القــرنين الثالث والرابع قد شجعت على اســتمرار هــذا الرافد، كما شجعت على أن تصب في هذا النهــر روافــد أخرى: هندية وإغريقية عن طريق ترجمة كــتب مخــتارة مــن التراثين الهندي والإغريقي، ومن ثم تضــاعف إثــراء الفكــر العربــي عامة، والفكر النقدي والبلاغــي خاصــة، علــى نحو ما ظهر في تلك القضايا المشهورة.

والواقــع أنهــم لم يخصصوا كتبا مستقلة، عن هذه القضــية الــنقدية أو تلك؛ وإنما تناولوها بنصوص تضمها

كتـــبهم التـــي تعـــرض للفن الشعري، أو الفن النثري، أو لمواضع من القرآن الكريم بالتحليل القائم على الذوق السليم المـــثقف بعلـــوم اللغة والبلاغة والتفسير، ومذاهب الشعر وفـــنونه المخـــتلفة. فكتاب "طبقات فحول الشعراء" لم يكن مقصـــوراً علـــى قضـــية "الانـــتحال"، إذ تحدث ابن سلام المتوفـــى فـــي عام ٢٣١ أو ٢٣٢هـــ عن طبقات الشعراء ومســـتوياتهم الفنـــية، وعـــن مســـائل لغوية تتعلق بالنص الشـــعري. ولـــم يخصـــص ابن قتيبة ٢٧٩ كتابه "الشعر والشـــعراء" للحديث عن تقاليد القصيدة العربية، بل تناول أفكـــارا أخرى كاللفظ والمعنى، وأخبار الشعراء. وتضمن كـــتاب "المـــوازنة" فكرة الآمدي المتوفى في عام ٣٧١هـــ عـــن عمود الشعر، إلى جانب أفكاره الأخرى عن المقارنة بـــين فنـــي أبـــي تمام والبحتري. ولم يكن كتاب الوساطة للجرجاني مقصورا على تناول شاعرية المتنبي، لأنه عمد إلـــى المناقشـــة العادلـــة، واختلاف الأمزجة في التشكيل الشـــعري، و"الأســـاس الأخلاقـــي" للناقد. وجاءت نظرية

"النظم" لعبد القاهر الجرجاني مع قضايا أخرى في كتابيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز.. وهكذا.

ومـــن ثم فإن قضية إحكام الشعر التي يتصدى لها هذا البحث منتزعة من عدة مصادر قديمة، ليس بها عنوان مخصـــص لهـــا، ولا حديث مباشر عنها، وإنما استخلصنا معالم هذه القضية من نظراتهم النقدية في نصوص شعرية، ونثـــرية عديـــدة، اتجهت إلى بحث أفكار الإحكام النوعي للشعر العربي بنصوص نقدية متمايزة؛ فثمة نصوص تعني بالصـــيغ المـــتجاورة، وأخـــرى بالجمل والأبيات، وثالثة بالمعانـــي والأغـــراض. ولذلك يجيء هذا البحث في ثلاثة محاور.

أمـــا المحـــور الأول وهو إحكام الصيغ المتجاورة: فيعرض لآراء النقاد الخاصة بأهمية إحكام النص الأدبي أو الشـــعري؛ علـــى نحـــو ما يظهر في نصوص عبد الله بن المقفـــع الـــذي عـــرض لهـــذا الجانب في إطار حثه على ضرورة إحكام بناء الشعر، وذلك بجمع المتشابه والمتوافق من الألفاظ والصيغ.

وقد أسس هذه الضرورة على قوى حسيّة تعمل على إحداث هذا الإحكام، وهي قوى السمع والبصر والحس، خلال عقد مقارنة بين دور الصانع الماهر الذي يرتب وحدات صنعته الدقيقة بنظام وانسجام، ودور المبدع (الكاتب أو الشاعر) الماهر في ترتيب وحدات كلامه الجزئية التي تقنعنا فنقبل عليها دون أن ننفر منها. وتجعل هذه الفكرة ابن المقفع أول ناقد عربي يطرق باب "العلاقات" الجزئية المشكّلة لإحكام النص الأدبي.

وبهذه الرؤية الأدبية مهّد ابن المقفع طريق البحث في العلاقات الرابطة لسواه من النقاد اللاحقين عليه في القرن الثالث الهجري. وربما يكون الجاحظ قد أفاد من رؤية ابن المقفع وهو يتوسّع في دراسة القوى الرابطة للقصيدة التي تربط حروف الصيغة المفردة، أو تربط الصيغة مع صيغة مجاورة لها.

وقد بين أن الربط والضم لكي يحقق التأثير لدى المتلقي يجب أن يتم في أطر "التخالف الصوتي"

و"الاستدعاء التبادلي"، و"التماثل والتشابه".. ويرى أن قيمة التعبير تكمن في مراعاة صاحبه لحال المتلقي، بأن يتجنب "الـتطويل"، لأنـه يفقد الشعر خاصية الارتباط بين أجزاء الصياغة على المستويين اللفظي والمعنوي. كما أنه يعرض لفكـرة "إحاطـة اللفـظ بالمعنى على نحو تام"، إذ إن هذه الإحاطة تؤدي إلى إحكام الشعر وترابطه وتوثيقه.

وأمـا ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦هـ - فإنه عنى بفكـرة الـربط بين الصيغة ومدلولها الأصلي الحقيقي في مـوطن تـناوله العلاقـة بين الاستعارة والحقيقة، أو بين عنصـري الصورة الفنية الجزئية. ويرى أن هذه الرابطة ناشـئة عـن أمرين الأول هو: قوة الصفة في أحد طرفي الصـورة الاستعارية، والثاني يتعين في" استقصاء الصفة" على نحو من الضرورة الفعّالة.

وقـد عنـى ثعلـب المتوفى عام ٢٩١هـ، ببحث الإحكـام الشـعري في معرض تناوله لظاهرتي "الأبيات الغـرّ" و"الأبيات المرجّلة"، مؤكدا بذلك على أهمية ربط أو إحكام صيغ البيت الواحد، بعضها مع بعض.

ويـــؤكد أبـــو سعيد السيرافي المتوفى عام ٣٦٢هـــ علـــى مفهـــوم الربط الجزئي في ضوء "المعنى النحوي"، الـــذي يلزم الأديب بوضع حروف في مواضعها المقتضية لهـــا، وذلـــك بترتيب الحروف المكونة للكلمة على حسب "الســـلامة الصـــوتية". ويرى أن الوعي بوظائف الأدوات الـــنحوية يـــؤدي بالضرورة إلى الوعي بالنص واستيعاب خصائصه، وأن فهم معاني النحو متوقف على دقة استخدام العناصر الجزئية للنص الأدبي.

ولم يبتعد الرمّاني المتوفى عام ٣٨٦هـــ عن أفكار كـــلّ من الجاحظ، وأبي سعيد السيرافي، عند عنايته بنظام حـــروف الصيغة المفردة، ولكن توسّع في فكرة هذا النظام وزادها تفصيلا، حين تحدث عن "تلاؤم الحروف"، مستفيدا فـــي ذلك من فكرة ابن قتيبة عن صلة الاستعارة بالحقيقة. كما تحدث عن علاقة الصيغة بنظيرتها في قيمة التجانس.

وعـــرض الرمانـــي إلى جانب ذلك لألوان التأليف فهـــو: متنافـــر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في

الطبقة العليا، ويركز على مدى الترابط الكائن في حروف الصيغة المتلائمة، أو حروف الصيغة المتنافرة في حال الانفراد، وفي حال الضم إلى صيغة أخرى مماثلة. ويكشف عن الرابطة الكائنة بين الصيغة ومثيلتها، ويحصرها في: فني "التجانس"، أو "المزاوجة"، كما يكشف عن هذه الرابطة المتوافرة في الصورة الاستعارية وأصلها الحقيقي.

وقد عين الخطابي المتوفى عام ٣٨٨هـ العلاقة الرابطة بين عنصري الصياغة الأدبية، حين عمد إلى حصر الربط، أو الإحكام الأسلوبي في نظام لغوي جمالي، قائم على توثيق الصيغ المفردة سمّاه "النظم"، أو طريقة التأليف.

على حين التمس أبو هلال العسكري المتوفى عام ٣٩٥هـ إحكام الصيغ المتجاورة في عدد من الفنون البلاغية مثل: التوشيح، ورد الأعجاز على الصدور، والإشارة، والمجاورة، والتفسير، والإيغال، والتذييل، والتقسيم، والمماثلة، والكناية والتعريض، والإرداف والتوابع، والاستشهاد والاحتجاج.

وعمـــد إلى تعيين عدد من الروابط الجمالية في هذه الفـــنون، مـــثل رابطة "المشابهة التصويرية" الكائنة في فن "الاستشهاد والاحتجاج". فهذه الرابطة تعني مثول معنى في بـــيت أو بيتـــين، ثم يجيء الشاعر بمعنى آخر يستشهد به ويحـــتج علـــى سلامة تلك الفكرة وطرافتها وجدّتها. ومثل رابطـــة "التلازم" المتعينة في فن "الإرداف والتوابع". وتفيد هـــذه الرابطة أن يترك الأديب، أو القائل صيغة دالة على معنى مراد، ويأتي بصيغة مرادفة له، ليكون هذا المرادف معبـــرا عـــن المعنـــى المتروك. ومثل الرابطة "التطابقية" القائمـــة فـــي فـــن "المماثلة"، من حيث عدول الشاعر عن صيغة صريحة في الدلالة على معنى – إلى صيغة أخرى بديلـــة عنه. وعلى هذا جاء حديثه عن الترابط بين المعنى الصريح والمعنى الكنائي في فن "الكناية والتعريض".

وأمـــا ابن سنان الخفاجي المتوفى عام ٤٦٦هـــ فقد بحـــث هـــذا الإحكـــام الفنـــي في ضوء روابط "التباين"، و"الـــتلازم"، و"التناســـب". فكشف عن رابطة "التباين" في

حـــدود حـــروف الصيغة المفردة، وفي حال إضافتها إلى صـــيغة أخـــرى متماثلتين لفظا ومعنى. وحذر من تركيب صـــيغتين فـــي جملـــة واحـــدة تقاربت حروفها أو تماثلت أصواتهما، وذلك لتحقيق إحكام النص وترابطه. كما كشف عـــن رابطـــة "التلازم" المماثلة في تأليف النص من صيغ مـــتحدة مكـــررة. فالتكـــرار أو التوالي الفني لصيغ معينة مطلـــوب، إذا استلزمه المعنى واستدعاه، وتوقف وضوحه علـــيه. بينما ظهرت رابطة "التناسب" في حثه على وضع الصيغة في مكانها المناسب، أو الملائم في الأسلوب تحقيقاً للتأليف المحكم المؤثر.

ويبحث المحور الثاني وهو "إحكام الجمل والأبيات" آراء الـــنقاد القدامـــى، التي تتناول هذا النوع من الإحكام الأســـلوبي، الساعي إلى تحقيق الترابط الجمالي بين الجمل والأبيات، وذلك في عدد من النصوص الشعرية، وكيف أن أصحاب هذه النصوص حرصوا على إحكامها بقصد غير صـــريح – هو: الاستحواذ على قدرة التلقي لدى القارئ أو

الســـامع، على نحو ما تظهره رؤى كل من الجاحظ، وابن طباطبا، والجرجاني، وابن رشيق، وعبد القاهر.

فالجـــاحظ يتـــناول ظاهرة مُحْكِمة هي "القران"، أو المـــوافقة أو التشابه بين وحدات النص الشعري، وذلك في ضـــوء النقد الذي وجهه رؤبة بن العجاج إلى بعض شعر ابنه، وفي ضوء نصّه على ضرورة أن يكون البيت مقرونا إلـــى جاره، ومضموما إلى لفْقه، كما قال أحد الشعراء في شعر عمر بن لجأ نافيا أفضلية شعره على سواه: "أنا أقول الشعر وأخاه، وأنت تقول الشعر وابن عمه".

كمـــا رأى الجـــاحظ – لتحقيق الإحكام أيضاً – أنه يجب التقليل من الحِكَم والأمثال في الشعر. فكثرتهما تفقده ترابطه وتوثيقه؛ لأن صيغ كلّ منهما تمثل استقلالاً، يجعلها معـــزولة عـــن غيرها من الصيغ، فلا يتيح ذلك للذهن أن ينـــتقل مـــن جزئية إلى أخرى انتقالاً مسببا، مما ينفي عن الشعر في هذه الحالة قوة التأثير المرجو.

وتمضي بعض أفكار ابن طباطبا المتوفى في ٣٢٢ هـــ عن الإحكام – في مجرى النقاد السابقين عليه، وإن جــاءت مطــبوعة بشخصيته البحثية، القائمة على التحليل الدقيق الذي ينحصر في وجهين. الوجه الأول: يتعلق بتنوع الــروابط الدالــة، فهــي تتعــين فــي التوافق، والتوثيق، والمشاكلة. ويريد بالتوافق: مراعاة تنسيق الأبيات، وحسن تجاورهــا، ويقصد بالتوثيق: اجتناب فضل الحشو بين بدء القصــيدة وخــتامها. بيــنما تعنــي رابطــة المشاكلة (أو المشــابهة): بــأن يجعــل الشاعر المصراع الأول مشاكلاً للمصراع الثاني. وأما الوجه الثاني، فيختص بدور المعيار الذهنــي، ويراه أساسيا في عملية الربط، فهو يحقق التنظيم القــادر علــى ربط بدء النص بآخره. وهذا المعيار يجعل الشــعر مخــتلفا عن كل من الرسالة والخطبة. التي تتسم أجزاؤها باستقلال لا يعيبهما، ولكن يعيب الشعر، لأن هذا الاســتقلال يصــيب القصيدة بالتفكك، ومن ثم يجردها من الاحكام المنشود.

ويطـــرح ابن طباطبا بالإضافة إلى ذلك مبدأ يمكن تســـميته بـــ "تقوية وحدة القصيدة"، ويتمثل ذلك في توجيه الشـــاعر إلى إشراك المتلقي من خلال أمرين هما: أن يبدأ الشـــاعر شـــعره بما يعين المتلقي على "توقّع نموّ المعنى الشعري وتحرّكه"، وأن يعرّض بهذا المعنى ويشعر المتلقي له، بدلاً من الإفصاح عنه. ويضمن الشاعر بهذين الأمرين جذب المتلقي، والاستحواذ على قدرة المتابعة لديه، لا سيما أن هـــذين الأمـــرين – يؤثـــران في نفسه، ويكونان بمثابة تبشير بما يتوقع أن يصدره الشاعر من معان وأفكار.

ويؤكد علي بن عبد العزيز الجرجاني المتوفى عام ٣٩٢هـــ على أهمية "سلامة النظم"، التي تتعين في جمالية ربـــط الجمل المتجاورة وتوثيقها، وذلك في معرض تحليله لبعض شعر أبي تمام، كما يتناول "مزيّة النظم" التي يقصد بها "إحكام النص". هذا الإحكام يفيد أن النص الأدبي يشتمل علـــى عناصر فعّالة هي: انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصـــف الأجـــزاء، وتقابـــل الأقسام، وهي جميعا توثّق

الشـــعر وتحكمـــه، علـــى نحـــو ما يظهر في بعض شعر المتنبي.

وقـــد جاء حديث ابن رشيق المتوفى عام ٤٥٦هــ عـــن "الإحكـــام" من خلال تناوله نصيّن. أحدهما للحطيئة، وثانـــيهما لأبـــي ذؤيب الهذلي. أما حديثه عن إحكام نص الحطيئة فقد عكس فكرته عن القيمة الجمالية للنص المحكم، فقد رأى أن من الضروري "إتقان بنية الشعر"، وإحكام عقد القوافـــي، وتلاحـــم الكلام بعضه ببعض، على حين كشف تحليله لنص أبي ذؤيب عن "اطراد نسق الفاءات العاطفة"، دليلاً على تميزه برابطة الإحكام الفني، التي يمكن تسميتها برابطة "التوقّف والتعاقب"، الخاصة بفورية وصل الأبيات، نتيجة اعتماد النص على عدد غير قليل من حروف (الفاء) العاطفة.

وتتضـــح أفكار عبد القاهر الجرجاني المتوفى عام ٤٧١هــــ عـــن "الإحكام" في خمسة وجوه، اشتملت على نصوص نقدية، حلّلت طائفة من النصوص الشعرية.

أمـــا الوجه الأول: فهو "قوة المعنى النحوي"، ويريد به أن قيمة نظم النص الشعري ترجع إلى المعنى النحوي، الـــذي هـــو معنـــى ذهنـــي تعهد إليه مهمة عقد الصلات، وتحقـــيق الـــروابط بـــين وحدات النص وأجزائه، بغرض إحكامه الذي يؤدي إلى الحكم عليه "بحسن التأليف، وسلامة الـــنظم". على نحو ما يظهر ذلك في بعض أشعار المتنبي، التي خضعت للفحص والتحليل.

ويعني الوجه الثاني: وهو "التناسب الاستدعائي بين المعنـــى الـــنحوي والمضمون الأدبي" – ببيان أن "سلامة الـــنظم" مـــرهونة بمهـــارة الشـــاعر في توظيف المعاني والأغـــراض، وبحُسن موقع بعضها مع بعض، وباستعمال بعضها بسبب من بعض. وفي هذا الإطار عقد مشابهة بين وظـــيفة حركة المعاني النحوية لدى الشاعر، وعمل الفنان الرسّـــام؛ فـــدور كـــل مـــن الشـــاعر والرسام يقوم على "الاســـتدعاء"؛ فالشـــاعر يستدعي صيغه المحددة بواسطة المعنـــى الـــنحوي، والرسام يستدعي ألوانه المتناغمة عن

طريق المعنى الصناعي التصويري. ولكل منهما دوره في تحقيق الإحكام؛ إذ يُحكم الشاعر بناء شعره بمزج الصيغ المتوافقة وتركيبها، ويوثق الرسام صورته الفنية بمواقع مساحات الأصباغ المتلائمة، وبالمقادير المناسبة.

ويتحدد الوجه الثالث: وهو "التضام" في أن جودة "نظم النص الشعري" تتأسس على فاعلية الصيغ أو الوحدات المتجاورة، التي تعمل داخل النص على التضام والتلاحم. وهذه الفاعلية تحكم النص وتوثقه، على النحو الذي تحقق في غير نص شعري.

ويتعين الوجه الرابع: في "التواصل الداخلي"، المحكم بإعمال الشاعر ذهنه في وضع الجزء المعين بمكان في النص، ثم يضع جزءاً آخر بجواره ملائماً له ومتناسبا معه، كما يصنع "البّناء" حين يثبت أحجار المبنى في أماكنها حسب خطته الذهنية المرسومة سلفا. وقد عبر عبد القاهر عن هذه الفكرة بالتماسه "التواصل" المحكم في فن

بلاغــــي هو: "التقسيم والجمع"، الذي ورد في بعض أشعار البحتري، وحسان بن ثابت.

وأمـــا الـــوجه الخامس: وهو "الضم ومعاني النحو" فيـــريد بـــه أن إحكام الشعر رهن بصحة ضم الصيغ ذات المعانـــي النحوية الذهنية إلى بعضها البعض ضما محكما، مـــثلما يصـــنع النسّاج الذي يغزل الخيوط، ثم ينسجها في شـــكل حريـــر فارسي عالي القيمة. وإن كان عمل الشاعر يغايـــر عمـــل النساج، من حيث أن الشاعر يحرص على توخّـــي معانـــي الـــنحو الذهنية الرابطة لوحدات النص أو أجزائه، التي اجتهد – سلفاً – في أن تكون متجاورة. وعدم التوخّي هذه المعاني يؤدي إلى رصف صيغ متتابعة يتعذر تبين الرابطة التي تربط بينها.

ويخـــتص المحور الثالث بطرح تحليلي لآراء النقاد القدامـــى فـــي إحكـــام الشـــعر من جهة المعاني المتعددة، والأغـــراض المخـــتلفة، مـــثل ابـــن قتيبة، وابن طباطبا، والجرجانـــي، وأبـــي هـــلال العسكري، وابن رشيق الذين

اعتمدوا في إثبات هذا الإحكام على عدد من المبادئ الفنية، استقوها من نصوص شعرية عديدة.

فــابن قتيبة يحدد الروابط التي تربط معاني قصيدة المــدح وأغراضها المتعددة، وكيف أن مثولها في القصيدة يشــكلّ إحكاما لها. ورأى أن هذه الروابط تتضمن خاصية "الاستدعاء"، بمعنى أن يستدعي كل غرض، الغرض الذي يلــيه علــى جهة الضرورة. كما يرى أنه للمحافظة على إحكــام الــنص لابــد من تحقيق التوازن، أو المساواة بين الأغــراض؛ بــأن لا يــزيد الحديث في غرض معين، ثم يــنقص فــي غــرض آخر، أو لا يطيل الكلام في غرض معين، ويقصّره في الغرض الآخر. ويرى أن هذا التوازن (أو التسوية) ليس إلا ترابطا يؤدي إلى إحكام النص.

وقــد حــرص ابــن طباطبا العلوي على أن يكون للقصيدة إحكامها وترابطها، وذلك بأن بين أن قيمة القصيدة تتوقف على وَصْل أجزائها، وترابط عناصرها أو وحداتها، ويكون هذا الوصل أو الترابط "لطيفا"، أو فنيا، بحيث يكون

ثمة حُسْن تخلص من معنى إلى آخر على نحو من السهولة واليسر، لا على جهة التعسف والإكراه.

ولـتقوية فكـرته هذه اعتمد على نصوص شعرية عديـدة، تخلـص فيها قائلوها من معان معينة إلى المعاني التـي أرادوها من مدح، أو هجاء، أو افتخار، وغير ذلك، وتفنـنوا في الانتقال إلى ما بعدها مثل: الأعشى، وزهير، والنمـري، وابـن وهـب، ودعبل، وغيرهم من الشعراء المحافظين. كما أنه فحص التخلص الوارد في بعض أشعار الشـعراء المحدثين، وعمد إلى المقارنة بين تخلص هؤلاء وهـؤلاء. فانتهـى إلى القول بأن للقدماء عدة طرق هي: وصـف معانـاة أهـوال الرحلة، واستئناف الكلام، وربط شكوى الزمان، وعقد المشابهة بين أمرين. على حين عمد الشعراء المحدثون إلى أمر آخر وهو: أنهم سلكوا غير هذه السـبيل، ولطفوا القول في وسيلة التخلص من معان معينة إلى المعاني التي أرادوها.

وجديـــدهم فـــي الوصـــل والـــربط ينحصر في أن استـــئناف قول الشعر بعد العجز عنه، يتوقف على "تمجيد" الممـــدوح والثناء عليه، أو على "ثقل" انقضاء الزمن على رحـــيل الأحـــبة، ومـــن ثـــم ينتقل إلى وصف شوقه لهم، وتحســـره علـــى فـــراقهم، أو الانتقال من وصف مظاهر الطبيعة المثارة بفضل حلول فصل الربيع، الذي يشبه خلق المعتصـــم وهديه. فهذا التخلص، أو الخروج الفني ليس إلا ترابطا، أو إحكاما فعّالا للنص الشعري.

أمـــا الجرجانـــي في كتابه الوساطة قد تناول إحكام القصـــيدة بحديـــثه التحليلـــي لثلاث قوى هي: الاستهلال، والـــتخلص، والخاتمـــة، وذلك في ضوء نصوص متنوعة للمتنبـــي، أحســـن فيها التخلص، أو الخروج من معنى إلى آخـــر علـــى نحو من الإقناع. فالتخلص وسيلة فنية تُحكم القصـــيدة، لأنهـــا تعني ربط معانيه المتعددة، أو أغراضه المختلفة.

وقـــد تـــوافقت آراء أبــــي هلال العسكري مع آراء الجرجاني في "إطلاق الخروج" على عملية الانتقال المسوّغ مـــن معنــــى إلــــى آخر في القصيدة، على نحو ما جاء في أشـــعار: الـــنابغة، وعلقمة بن عبدة، ودجانة بن عبد قيس التميمــــي، وتأبط شرا، ومسلم بن الوليد، وابن وهب. ولكنه أضــــاف إلــــى آراء الجرجانــــي آراء أخـــرى أجملها في وجهتـــين؛ الأولــــى: تتعلق بطبيعة تقاليد القصيدة القديمة، وهــــي مذهب الشعراء القدامى، الذين اعتمدوا في الانتقال على صيغ جاهزة، أو معدة سلفا، اتبعها الشعراء من بعدهم وتقـــيدوا بها، كما يظهر في "خروج" امرئ القيس، وعلقمة بـــن عـــبدة. والـــوجهة الثانـــية هـــي الوجهة الجديدة في "الخـــروج"، كمــــا صنع مسلم بن الوليد، وابن وهب، وأبو نـــواس، إذ أنهم انتقلوا من معنى شرب الخمر، إلى معنى المدح والثناء.

ولم تبتعد أفكار ابن رشيق عن "الخروج" كثيرا عن فكـــرة الجرجانــــي، مـــن حيث انه أكد على أهمية إحكام

القصـــيدة؛ بضـــرورة اشتمالها على ثلاثة أجزاء رئيسية، يجـــري الانتقال بها من جزء إلى آخر على جهة التناسب، وهـــي: البدء، والخروج، والخاتمة. ورأى أن كل جزء من هـــذه الأجزاء ينبغي – لتحقيق إحكام القصيدة – أن يشتمل على قوة فعالة تعمل على ربطه بالجزء الذي يليه.

كمـــا رأى أن المحافظـــة على هذا الإحكام تقتضي اســـتبعاد صيغ مهددة له، مثل: (ألا) و(خليلي)، و(قد) في الخروج الخاص بالابتداء. وبيّن أن ثمة طريقتين في البدء الســـاعي إلى الاتصال بالجزء التالي، الأولى هي: تصريح الشـــاعر بمعاناته في قطع الصحراء، وهذه المعاناة تسوّغ "الثـــناء" على الممدوح الذي يقضي بمكافأته. والثانية هي: ذكـــر النســـيب المثير للعاطفة، التي تبعث فيه الرغبة في المـــدح، الذي يستميل قلب الممدوح فيكافئه ويعطيه، على نحو ما يظهر في نصوص النابغة، وأبي تمام، والبحتري.

ويعزز ابن رشيق فكرته عن "إحكام القصيدة" ببيان أن هذا الإحكام يتطلب مراعاة الحركة التبادلية"، بمعنى أن

يتخلص الشاعر من معنى إلى معنى آخر، ثم يعود إلى ما مكان يعزّز هذه الفكرة بذكر أن ثمة عيبا يجب تجنبه، لأنه يهـــدد وحدة القصيدة، ويتمثل هذا العيب في ظاهرة "الطفْر والانقطـــاع" عند الخروج، أو التخلص من معنى إلى آخر، وتعنـــي هذه الظاهرة غياب المناسبة، أو الصلة بين المعنى الـــذي ينتقل منه الشاعر إلى المعنى الآخر. وهذا النوع – كمـــا يرى – بمثابة نقل مفاجئ يسلب من القصيدة خاصية الإحكـــام، علـــى نحـــو ما ظهر في بعض شعر أبي تمام. وللتخفيف من أثر "النقل المفاجئ" يعرض ابن رشيق بعض الصـــيغ التـــي يمكـــن لشعراء هذه الظاهرة توظيفها. مثل صـــيغتي "دع ذا" و"عدّ عن ذا" القديمتين، اللتين استخدمهما البحتـــري فـــي بعـــض قصـــائده، رغـــبة منه في توثيقها وإحكامها.

لقـــد أردت فـــي هـــذا البحث تقديم إجابة صريحة، وعملية تواجه دعوات تنطلق بين الحين والآخر في حياتنا الأدبـــية والـــنقدية، زاعمـــة أن "نصـــوص التراث النقدي

العربي" القديم – "مجرد تراث جامد"، لا تتلاءم موضوعاته ولا لغته مع القارئ المعاصر، الذي اكتسب معارف جديدة تـــتجاوزه، ومن ثم فإنه ينبغي على هذا التراث الجامد أن يظـــل، أو يخـــزن فـــي صـــندوق مغلـــق، لا يجوز فتحه وإخراجه، ولا سيما أن أغلب الدراسات النقدية الحديثة التي تصـــدّت لتـــناول أفكاره – قد قررت أنها قالت فيه كلمتها الأخيرة، ولم يعد بحاجة إلى رؤية إضافية.

وربمـــا يصدق هذا الزعم الجائر وما يشابهه، الذي تحفـــل بـــه دراسات وصفية اقتصرت على رصد حركته التاريخـــية، أو قـــنعت بوصـــفه دون اســـتنطاق صيغه، واستنباتها في بيئتنا الأدبية. ولكن هذا الزعم لن يصمد أما دراسات أخرى تحليلية اجتهدت في التحاور معه، وإحيائه، وإثبات أن فكره حافل بنظرات دقيقة، قابلة لأن تكون عماد رؤى الـــناقد الحـــديث، حـــين يسلط المزيد من الأضواء الكاشـــفة على نصوص ذلك التراث، لبيان أفكاره الحيوية ومحتوياته المبهرة.

النــقد المصري
في القرن التاسع الهجري

النقد المصري في القرن التاسع الهجري

نظرية الشعر عند النواجي نموذجا

يطرح كتاب (مقدمة في صناعة النظم والنثر) للناقد المصري القديم شمس الدين محمد بن حسن النواجي ٧٨٨ هـــ - ٨٥٩ - طائفة من الأفكار النقدية، تشكل ما يمكن أن نطلق عليه نظرية Theory في الإبداع الشعري تحتوي علـــى جـــزئيات مترابطة محورها: "فاعلية علاقة الشاعر بالقصــيدة". إذ تتمثل هذه الفاعلية في طبيعة صلة الشاعر بالقصــيدة قــبل صياغتها، وأثناء الصياغة، وعقب الفراغ منها.

أمـــا صـــلته بالقصيدة قبل الصياغة – فتتضح من التوجـــيه النقدي الذي يبين فيه النواجي أن شاعرية الشاعر تتأســس علـــى ثلاثة أسس تختص بتثقيفه المبكر، وبنشاط راغب في الإبداع، وبزمن نوعي مناسب له.

وينحصـــر الأســـاس الأول فـــي "وجوب استيعاب الشـــاعر المبتدئ للمصادر الثقافية الضرورية" التي تتعين فـــي اثنـــى عشـــر نـــوعا، اســـتقاها النواجي من رواية الخوارزمــــي المتوفى عام ٣٨٣هـــ وهي: حوليات زهير، واعـــتذارات النابغة، وأهاجي الحطيئة وهاشميات الكميت، ونقـــائض جريـــر، وخمـــريات أبي نواس، وتشبيهات ابن المعتز، وزهديات أبي العتاهية، ومراثي أبي تمام، ومدائح البحتري، وروضيات الصنوبري، ولطائف كشاجم.

فهـــو يـــرى أن انبثاق الحس الشعري وتدفقه لدى الشاعر رهن بتحصيله وحفظه لهذه القصائد المختارة التي تمـــتلك طاقـــات لغـــوية رفيعة، ومعاني قوية مؤثرة، ذات مشـــاعر متبايـــنة نابعة عن مواقف إنسانية متنوعة، وتتسم أبنيتها بالجمال والإحكام.

ويتحدد الأساس الثاني في "لزوم توافر ميل الشاعر إلـــى الإبـــداع ورغبته فيه"، فثمة قوة غير منظورة تسبق صـــياغة القصيدة، تثير أحاسيس الشاعر وترغبه في قول الشعر وإبداعه، نسبها القدامى إلى "الشيطان" و"الوحي" أو الإلهـــام insipration الذي تناوله أرسطو عند تحدثه إلى المنشـــد أيـــون ion: "إن موهبة الإنشاد من الإلهام. فهناك قـــوة إلهـــية تحركك". فالرغبة التي مصدرها الإلهام شرط أساسي للإبداع الشعري. وهذا يفسر قول النواجي للشاعر: "واعمـــل فـــي أحب المعاني إليك، وكل ما يوافق طبعك، فالـــنفوس تعطي على الرغبة". التي اعتبرها من قبله بشر ابـــن المعتمر المتوفى عام (٢١٠هـ) وأبو هلال العسكري المتوفـــى عـــام (٣٩٥هـــ) دافعا يحفز موهبة الشاعر أو "عبقريته الفنية genius على إبداع القصيدة.

ويـــبدو الأســـاس الثالث في "مراعاة الشاعر للزمن المناسب للإبداع" فثمة أوقات تعين الشاعر – في الغالب – علـــى صـــياغة معاني القصيدة، وفي مقدمتها "الدجى" أو

وسط الليل الذي تخمد أو تهدأ فيه حركات الكائنات، فيصفو الـذهن، بيـنما تستأنف في وقت السحر، فتتذبذب خواطر الشاعر ويضعف تركيزه، على النحو الذي بينه من قبل – كمـا يقـول النواجي – ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤ هـ).

وأمـا صـلة الشاعر بالقصيدة "أثناء الصياغة" فإن النواجـي يرى أن هذه الصلة تعكسها ستة مظاهر: أولها: أن يوظف الشاعر لغة تناسب أغراض أو معاني القصيدة، فللغزل لغته كما أن للمدح لغته. وثانيها: أن يراعي "اللياقة" الخاصـة بالوصـف والتصـوير والمديح النبوي، فيتجنب تصـوير المحبوب مثلا بالمريض والصنم وهوام الأرض، ولا يصـف زبد الشراب – مثلا – بزبد المصروع، فيكون بـذلك مـراعيا للـذوق الاجتماعي السائد. ويجب أن يلزم الاحتشـام عـند المـديح النبوي فيجرده مما لا يوافقه ولا يناسـبه. وثالـثها: أن يتسم المعنى الشعري ولفظه بالدقة، فدقـة المعنـى يراد بها أن يكون المعنى واضحا ومحبوبا

ومعـــروفا. ودقـــة اللفـــظ يقصد بها أن يكون سمحا سهل المخارج حلوا عذبا، غير حوشي أو مهجور. ورابعها: أن يلائـــم ويناسب بين الألفاظ والمعاني. وخامسها: أن يترنم الشـــاعر بالأبـــيات أثناء صياغتها لأن الترنم يساعد على إنجازها. إذ يتيح له أن يستمع إلى صوت نفسه استماعا قد يـــوقفه على نقص أو قصور في هذا الموضع أو ذاك من القصـــيدة فـــيعمد إلـــى علاجه. فصوته حينئذ يكون بمثابة صـــوت شـــخص آخـــر يقرأ ويقترح التعديل أو التبديل. وسادســـها: أن يتوقف الشاعر عن صوغ قصيدته إذا شعر بالملـــل والضجر لأن مواصلة الصياغة بهذا الشعور – لن تتيح إلا شعرا باردا متكلفا.

وأمـــا صـــلة الشـــاعر بالقصيدة "عقب الفراغ" من صـــياغتها فـــإن النواجي يريد بها أن يوجه الشاعر نظرة نقدية في أبياتها، بغرض تصفيتها من الزيادات، أو بإضافة مـــا تحـــتاج إليه، أو استبدال صيغة بأخرى أكثر ملاءمة. ويصـــف النواجـــي هـــذا الإجراء العقلي بصفات: التثقيف

والتفتيش والتنقيح والتهذيب والروية. ويرى أنه إما أن يكون "فوريا" بأن يعدل الشاعر في القصيدة قبل انقضاء زمن طويل على الفراغ منها. وإما أن يكون (حوليا): فلا يذيعها أو ينشرها إلا بعد مضي عام أو أكثر يخضع القصيدة خلاله للتغيير والتبديل.

ويلاحظ أن أفكار هذه النظرية غير بعيدة عن نظرات النقاد السابقين عليه، والنواجي نفسه يقر ويصرح بذلك. ولكنه لم يكتف بترديد تلك النظرات، فأضاف إليها وعمد إلى التطبيق على أشعار عصره وحاورها بذوقه الشخصي. كما يلاحظ أن لغته النقدية قد مالت إلى التركيز الشديد فلم يسهب في بسط تلك الأفكار. ربما لإدراكه لحالة الوهن والضعف التي أصابت النص الأدبي في عصره، فوجه رسالة نقدية مركزة يخاطب بها الشاعر أملا في تزويد الفن الشعري بعناصر القوة. ومشيرا إلى التقاليد والأصول النقدية السابقة، التي يجب الارتباط بها، لأنها

تذكـــر "بازدهار" الشعر العربي الذي لا يمكن استعادته إلا بالاعـــتماد على تلك الأصول والتقاليد، التي يجب أن يعتمد علـــيها الشـــاعر في إبداعه الشعري، والناقد الفاحص عند فحصه لهذا الإبداع.

نقد النص الأدبي

بين الخبرة الإبداعية، والنظرية المسيطرة

نقد النص الأدبي

بين الخبرة الإبداعية، والنظرية المسيطرة

يتردد في مصادر الأدب العربي القديم تعبيران هما "الشــعراء النقاد" و"النقاد الشعراء" وقد صار التعبير الأول اصــطلاحا على الشاعر الذي اتخذ إلى جانب قول الشاعر وظيفة إضافية هي: نقد أشعار بعض الشعراء من حين إلى آخــر، ولكن "شاعرّيتَهُ" طغت على هذه الوظيفة، على نحو مــا نــرى فــي الملاحظــات النقدية لشعراء مثل: النابغة الذبيانــي، وعــبدة بن الطبيب، والفرزدق، وكثيِّر بن عبد الــرحمن، وأبي تمام وغيرهم، وهي ملاحظات أسهمت في تــدريب أذواق الشعراء وتنميتها. كما صار التعبير الثاني

اصطلاحا على الناقد الذي أبدع شعرا قليلا أو كثيرا ولكن غلب نقده للشعر على قوله، فتوارت "شاعريَّتُه" أمام توسّعه فـــي النظـــر النقدي الذي اعتمد على تجربته الشخصية مع تخلّـــق القصـــيدة وتكوينها، على نحو ما يظهر في نظرات ابن طباطبا العلوي، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، وأبي هـــلال العســـكري، وابن شُهيْد، وابن رشيق، وأبي العلاء المعرّي، وحازم القرطاجني وغيرهم.

ويشـــتمل النشاط النقدي في أدبنا العربي المعاصر علـــى مثل هذه "الثنائية النقدية" في مجالات فنونه المختلفة: الشـــعر، والمسرحية (النثرية والشعرية)، والقصة (الرواية والقصة القصيرة).

ففـــي مجال الشعر نلتقي بـــ "الشعراء النقاد"؛ مثل نازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب، وأحمـــد عبد المعطي حجازي، وأدونيس، وفاروق شوشة، والعوضـــي الوكـــيل، وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، وحسن توفيق، وسلمى الخضراء، ومحمد إبراهيم أبو سنة،

ود/ زكية مال الله وغيرهم. فأشعارهم أكثر من ممارساتهم النقدية التي تتجه من حين لآخر إلى بعض الشعر القديم والمعاصر. كما نلتقي بـ "النقاد الشعراء" مثل العقاد، والمازني، والرافعي، وعبد القادر القط، وأحمد هيكل، ويوسف خليف، وعبده بدوي، ومنصور الحازمي، وأنس داود، ومحمد أحمد العزب، وعبد العزيز شرف، وعلي البطل، ومحمد حماسة، ويوسف نوفل، وأحمد درويش، ومحمد فتوح أحمد، وسعد مصلوح، وإخلاص فخري وغيرهم، فالنتاج الشعري لهؤلاء أقلّ من جهودهم النقدية التي تتسم لغتها بسمات لغة الشعر، وتتصف بخصائصها. وهؤلاء وهؤلاء يحتكمون على جهة التغليب إلى خبرتهم الحميمة بالفن الشعري عند فحص أحد نصوصه.

ونتعرف في مجال المسرحية على "كتاب مسرحيات ينقدون" أحيانا مسرحيات غيرهم، ولكن كتابتهم المسرحية تفوق نقدهم لها. مثل توفيق الحكيم، ونعمان عاشور وألفريد فرج، ومحفوظ عبد الرحمن وغيرهم. كما نتعرف

على "نقاد يكتبون المسرحية" ولكن نقدهم أكثر من إبداعهم لها مثل: د. رشاد رشدي، ود. عبد العزيز حمودة، وأنيس منصـــور، وسعد وهبة وغيرهم. وهؤلاء وهؤلاء يستندون في نقدهم إلى تجربتهم الشخصية في كتابة المسرحية.

وفـــي مجـــال القصة (الرواية – القصة القصيرة) تـــوجد طائفـــتان مـــن النقاد هُمَا: "القاصّون النقاد" و"النقاد القاصون". أما الأولى فيمثلها مبدعون للقصة، وقد يتولّون – بِقِلّـــة – نقـــد بعـــض الأعمال القصصية، مثل: يوسف الشـــاروني، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وأبو المعاطي أبو الـــنجا، وســـليمان فياض، ومحمد جبريل، وفتحي سلامة، وفـــؤاد قـــنديل، وعبد العال الحمامصي، ومحمود العزب، ومحمـــد قطب، وليلى العثمان وغيرهم. وأما الثانية فيندرج تحـــتها نقـــاد عـــنوا بنقد العمل القصصي أكثر من كتابة القصـــة. مـــثل الدكاترة: لويس عوض، وأمين العيوطي، ولطـــيفة الزيات، وطه وادي، ونبيل راغب، ومحمد حسن عـــبد الله، وسليمان الشطي، وأحمد الزغبي، ونعيم عطية،

والسعيد الورقي، والأدباء محمد سلماوي، ووليد أبو بكر، واعتدال عثمان، وسناء صليحة وحسن البنداري وغيرهم.

والمؤكد أن نقاد كل مجال من هذه المجالات ينقدون النصوص برؤى لصيقة بها، تعتمد أساساً على "فاعلية الخبرة الإبداعية الشخصية" بخصائص القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، وبأصول المسرحية ومعالمها، وبمقوّمات القصّ الفني وتقاليده، وأنهم أعطوا لهذه الخبرة دورا غير هيّن لتفسير النصوص وتعليلها، بحيث بدت هذه الرؤى "وثائق" تستمد وجودها من داخل النصوص لا من خارجها. ومن ثم ضعفت في رؤاهم هذه – أصوات النظريات النقدية "المستجلبة"، وتوارت منها التطبيقات الصارمة للمصطلحات الخاصة بهذا الفن أو ذاك.

ويُلاحظ أن هذه الرؤى النقدية الإبداعية تختلف بعض الاختلاف عن "نظرات النقاد غير المبدعين" التي تغيب منها "الخبرة الإبداعية"، والتي ترتبط بنظريات ومصطلحات أجنبية بشكل صارم مسيطر – تدعم دون شك

نظرات النقاد المبدعين، ولكنها تطغى في أحيان كثيرة على المعطيات الأساسية للنصوص الأدبية.

والواقــع أن الحــياة الأدبية رغم هذا الاختلاف - تحــتاج دائما إلى نظرات هؤلاء وهؤلاء على نحو متساوٍ؛ لأنه إذا كانت أهداف النقاد المبدعين هي: البحث في معنى الــنص ودلالته، وإضاءة داخله، وحثّ المتلقي على ارتياد مجاهلــه، وإشــراكه فـــي رؤيته، وتدريبه على الإحساس الصافي به - فإن هدف النقاد غير المبدعين هو "التأصيل العلمي" لتلك الأهداف، وإرساء معالمها في أذهان المبدعين والنقاد، فتزدهر - نتيجة لذلك - الحركتان الأدبية والنقدية.

مأزق النقد الأدبي

مأزق النقد الأدبي

سيطرت على الحياة الأدبية والنقدية العربية منذ أواخر القرن الثالث الهجري – مشكلة أفزعت الشعراء المحدثين والمولّدين، وكادت تحبط طاقاتهم الإبداعية، وتعصف بقدراتهم على قول الشعر. وتنحصر هذه المشكلة في أنهم رأوا أن الشعراء القدامى والمعاصرين لهم قد حققوا إنجازا كبيرا تعلق ببناء الشعر ومعناه يحاصرهم ويحيط بهم، وأنهم لذلك غير واثقين من تجاوزه أو الإضافة إليه.

وقد أدرك بعض نقادنا العرب القدامى خطورة هذه المشكلة، فعمدوا إلى بحث أبعادها وعلاجها على نحو ما صنع نقاد القرنين الثالث والرابع الهجريّين مثل ابن طباطبا العلوي (-٣٢٢هـ)، الذي قال مبينا حال شعراء عصره: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة خلاّبة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها - لم يتلق بالقبول وكان كالمطروح المملول"(١).

ويمكن القول أن ثمة شبها بين حال أولئك الشعراء وحال النقاد العرب في السنوات العشر الأخيرة، ذلك أن سيلاً من الممارسات النقدية المحلية والعالمية أخذ ينثال عليهم من كل اتجاه. الأمر الذي جعل مهمتهم النقدية عسيرة ومعقدة، ودعاهم إلى متابعة هذه الممارسات فضلا

---

(١) عيار الشعر. تحقيق د. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف بالإسكندرية، طبعة ١٩٨٠ ص٢٢.

عن ملاحقة الإصدارات الإبداعية المتوالية قبل الشروع في دراسة أي عمل إبداعي، تجنبا للتشابه، وتفاديا للتوافق، ودرْءاً للتقارب، حتى يمكنهم أن يحققوا "الخصوصية" لرؤاهم النقدية.

وقد دفعهم الحرص على تحقيق هذه الخصوصية إلى مواكبة التحديث العالمي لآليات النقد الأدبي، فعمدوا إلى تقويم الأعمال الإبداعية بآليات حداثية، رغم ما يتمثل في هذه الآليات – في الغالب – من غموض في الرؤية، وإبهام في التناول، فبدت لغتهم النقدية حينئذ غريبة على القارئ المتخصص، وبعيدة عن إدراك القارئ العادي، وإن تظاهر كل منهما بتأييد هذه اللغة لدفع اتهام محتمل بتخلفهما عن الوعي بها.

والواقع أن استغراق النقد الأدبي الحديث في تلك الآليات قد أفرز مشكلة غير هينة وهي "تحول" أغلب نقادنا المحدثين عن دراسة كل من النص التراثي والنص المعاصر ذي الملامح التراثية، بدعوى أنهما أقل مرتبة

وأدنـــى منـــزلة من النص الحديث أو الحداثي، القادر على تقديم رؤية نقدية جديدة.

ولكن هذه الدعوة تحتاج إلى نظر ومراجعة. ذلك أن الـــنص الإبداعـــي مهما بلغ من "القدم" ومن "الاتكاء على التـــراث" – يمـــتلك قدرات كامنة يمكن للناقد المنصف أن يكشف عنها ويقدمها بنفس "الآليات" التي يفحص بها النص الحداثـــي، على النحو الذي عمد إليه عدد من النقاد العرب المحدثين في السنوات الأخيرة، ممن طبقوا المناهج الحداثية على بعض النصوص الإبداعية والنقدية القديمة أو التراثية.

والواقـــع أن هـــذه المشكلات وما يشبهها – لم تحل دون "التســـوية" فـــي العـــناية بالنصوص الشعرية القديمة والحديـــثة والحداثـــية. ولـــذلك ينبغـــي الاهتمام بدراسة نصـــوص لشـــعراء تقليديـــين، وبنصـــوص لســـواهم من المجدّدين، ما دامت تكمن فيها مفردات هذه الظاهرة.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة:	٥
الفصل الأول: (في نقد الشعر):	٩
١- تجليات نهج البردة	١٣
٢- الحركة القصصية في استهلال عينية أبي ذؤيب الهذلي.	٦٠
٣- التبادل الصيغي في قصيدة غادة اليابان لحافظ إبراهيم.	٨٨
٥- البنية الزمنية في قصيدتي (التراب) و(الشمس) لمحمود حسن إسماعيل.	١٠٤
٦- التصوير التصاعدي في قصيدة (كان وكان) لفاروق شوشة.	١١٤
٧- التهادي من ذروة الشعور في قصيدة (أنا والليل) لمحمد حماسة عبد اللطيف.	١٢٦
الفصل الثاني: (في نقد القصة):	١٣٩
١- المثال الدخاني في قصة (في أثر السيدة الجميلة).	١٤٢
٢- القهر والثورة في رواية (الأسوار).	١٨٤
٣- الإبداع القصصي عند كتاب السبعينيات.	١٩٤
٤- هموم إنسانية في مجموعة (رسالة السهم الذي لا يخطئ).	٢١٤

الموضوع	الصفحة

الفصل الثالث: (في الأدب المقارن):	٢٢٤
١- مرايا الأمراء في الأدب المقارن.	٢٢٦
٢- الأدب المقارن والتراث الإسلامي.	٢٣٦
٣- الحركة العبورية في أساطير عابرة الحضارات.	٢٤٢
٤- أطراف العمل الأدبي بين النقد العربي والنقد العالمي	٢٥٢
الفصل الرابع: (في التفكير النقدي):	٢٥٩
١- الإحكام الشعري: التاريخ والأفكار.	٢٦٠
٢- النقد المصري في القرن التاسع الهجري.	٢٨٦
٣- نقد النص الأدبي بين الخبرة الإبداعية والنظرية المسيطرة.	٢٩٤
٤- مأزق النقد الأدبي.	٣٠٢
الفهرس:	٣٠٧

كتب أخرى للمؤلف

أ- القصص:

- **الجـــرح:** مجموعة قصصية طبعة (٢) مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٩١.
- **الكلام:** مجموعة قصصية طبعة (٢) مكتبة الآداب – القاهرة ١٩٩١.
- **أمواج الفردوس:** مجموعة قصصية طبعة (١) مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ٢٠٠٥.

ب- الكتب:

- **فـــن القصــــة القصــــيرة عـــند نجيب محفوظ:** طبعة (٢) مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٨٨.
- **قـــيم الإبـــداع الشعري في النقد العربي القديم:** طبعة (١) مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٨٨.
- **تـــذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٨٩.
- **مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٩١.
- **الخطـــاب النفســـي فـــي النقد العربي القديم:** طبعة (٢) مكتبة الآداب – القاهرة – ٢٠٠١.
- **فاعلـــية الـــتعاقب فـــي الشعر العربي الحديث:** طبعة (١) مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٩٥.
- **جدلـــية الأداء التبادلـــي فـــي الشعر العربي المعاصر:** طبعة (٢) مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٩٩.

- **الصـــنعة الفنية في التراث النقدي:** طبعة (١) مركز الحضارة العربية – القاهرة – ١٩٩٩.
- **طاقـــات الشعر في التراث النقدي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٩٩.
- **نظـــرية الإبـــداع الشعري عند النواجي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية – القاهرة – ٢٠٠٠.
- **إحكــــام الـــنص الشعري في التراث النقدي والبلاغي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية – القاهرة – ٢٠٠١.
- **تحليل النص الأدبي:** دراسات في الأجناس الأدبية (بالاشتراك مع د. عزة الغـــنام، ود. الزهراء بدوي) طبعة (١) الأنجلو المصرية – القاهرة – ٢٠٠١
- **تجليات الإبداع الأدبي:** طبعة (١) مكتبة الآداب – القاهرة – ٢٠٠٢.
- **أساليب علم المعاني بين النظرية والتطبيق:** طبعة (١) مكتبة الآداب – القاهرة – ٢٠٠٣.
- **الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق:** طبعة (١) مكتبة الآداب – القاهرة – ٢٠٠٣.
- **الشـــعر العربي في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي:** مكتبة الأنجلو المصرية – طبعة (١) – القاهرة – ٢٠٠٣.
- **النثـــر الفنـــي فـــي عصر صدر الإسلام والعصر الأموي:** مكتبة الأنجلو المصرية طبعة (١) – القاهرة – ٢٠٠٣.
- **البنـــيات الكاشـــفة عند نجيب محفوظ:** دراسات في النص القصصي من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦ – الأنجلو المصرية القاهرة – ٢٠٠٤.
- **فيض القلم: مقالات في الثقافة والأدب** – مكتبة الأنجلو المصرية. طبعة (١) – القاهرة – ٢٠٠٥.

مطبعة العمرانية للاوفست
الجيزة - المنيب 7779398